

L'INFLUENCE
DU
SYMBOLISME FRANÇAIS
SUR
LA POÉSIE AMÉRICAINE
(DE 1910 A 1920)

PAR
RENÉ TAUPIN

*Thèse présentée pour le Doctorat-ès-Lettres
à l'Université de Paris*

« Les poètes en question ont fait des
découvertes dont quiconque veut écrire
doit se souvenir. »

T. S. ELIOT.



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VI^e
— 1929 —

L'INFLUENCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS

SUR

LA POÉSIE AMÉRICAINE (1910-1920)

L'INFLUENCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS

SUR
LA POÉSIE AMÉRICAINE
(DE 1910 A 1920)

PAR
RENÉ TAUPIN

*Thèse présentée pour le Doctorat ès Lettres
à l'Université de Paris*

« Les poètes en question ont fait des
découvertes dont quiconque veut écrire
doit se souvenir. »

T. S. ELIOT



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VI^e
— 1929 —

Je voudrais remercier de leurs conseils et de leurs encouragements M. Baldensperger, Professeur de littérature comparée à la Sorbonne, ainsi que MM. Wallace Stevens et William Carlos Williams. Je voudrais remercier aussi Miss Ada Russell de m'avoir communiqué des documents importants concernant les relations d'Amy Lowell avec les poètes français. Je remercie plus particulièrement MM. John Gould Fletcher et Richard Aldington qui m'ont donné tant de renseignements précieux, et surtout M. Ezra Pound dont les conseils personnels et toute l'œuvre ont eu sur moi la plus grande influence.



PREMIÈRE PARTIE

LES SYMBOLISTES ET DÉCADENTS FRANÇAIS ET LA TRADITION DE LA POÉSIE AMÉRICAINE

Au XIX^e siècle, l'influence de la poésie française sur la poésie américaine s'est manifestée chez les poètes qui étaient en révolte contre les traditions littéraires de leur pays. Rien d'intéressant n'est sorti du mouvement dit « fin de siècle » qui s'inspirait soit directement de poètes symbolistes et décadents français, soit indirectement de ces mêmes poètes par l'intermédiaire des symbolistes anglais. Cela parce qu'aucun n'était assez fort pour vaincre la résistance extérieure, ou parce que la volonté d'aucun n'était assez forte pour organiser un mouvement contre les puissantes traditions anglo-américaines de la littérature des États-Unis. Il en est résulté que certains poètes ont fait un compromis, et ont tour à tour étudié et exploité Whitman et Verlaine, tandis que d'autres prenaient aux Français des qualités (en ce cas des défauts) qu'ils pouvaient déjà trouver dans leur littérature. C'est ainsi que Maeterlinck et Verlaine pouvaient les aider à rechercher le vague et l'indécis, en même temps que certaines images mystiques qui faisaient déjà la plus grande partie de leur poésie.

De 1890 à 1910, la poésie américaine tâtonne : elle subit un grand nombre d'influences. Les poètes cherchent de tous côtés mais sans assurance ; et aucun travail constructeur, aucune œuvre sérieuse ne s'achève durant ces années. Les poètes français ne provoquent aucune réaction, mais seulement une imitation servile.

CHAPITRE PREMIER

L'EST ET LA TRADITION

Lorsque, en 1912, certains critiques et poètes faisaient l'examen de la poésie américaine, ils s'accordaient à reconnaître que le pays avait une âme poétique, que l'on sentait en bien des endroits un élan artistique indéniable, et que pourtant « *il n'y avait personne en Amérique dont l'œuvre fût du moindre intérêt pour un artiste sérieux* ¹ »

Il était alors de bon ton de ne rien lire qui portât une date postérieure à 1900, et les grandes revues publiaient surtout des échos de l'époque victorienne. Qu'il y eût un élan poétique caché, les plus perspicaces n'en pouvaient douter, et ils avaient raison : aujourd'hui nous savons qu'en secret, de nombreux artistes se cherchaient un style fait à leur taille et à leur tempérament. Ils ne pouvaient espérer d'aide de maîtres ; s'ignorant les uns les autres, ils ne pouvaient se grouper, et leurs efforts étaient ainsi retardés ; mais leur travail allait porter ses fruits.

Comment expliquer la banalité de la production poétique à cette époque ? Pourquoi le génie de la race ne trouvait-il pas de moyen d'expression ? Cette question est complexe et l'atonie de l'époque ne peut pas s'expliquer par une seule cause. Pour la comprendre, il faut retracer l'évolution de la poésie américaine jusqu'en 1912. L'état littéraire de 1910 à 1912 nous apparaît alors comme le produit de différents mouvements — recherches d'une technique, d'une inspiration nouvelle — vains efforts que l'on voit mourir à cette époque.

De 1880 à 1910, on assiste à une série de recherches. L'Amérique semble vouloir se faire une conscience artistique ; mais, soit qu'une tradition plus vieille que la guerre civile se continue, soit que s'es-saie une poésie nationale et démocratique, soit encore que dans les grandes villes des artistes se tournent vers l'Europe et se ren-

1. Ezra Pound : *Mea Patria*, *New Age*, 26 septembre 1912.

seignent sur les nouveaux mouvements artistiques de l'ancien monde, aucune culture, aucune technique, aucun art ne s'établissent.

Whistler, dans une conférence faite à Londres, disait qu'il n'y a pas dans un pays d'époque artistique et pas d'époque sans art. C'est un paradoxe dont la part de vrai est qu'à n'importe quelle époque l'homme est capable d'émotions esthétiques ; quant aux œuvres, elles varient justement selon les lieux et les époques : elles dépendent de nombreuses circonstances autant que du hasard, Il est certain qu'un homme peut faire l'éducation d'un peuple, ou tout au moins donner à ce peuple ce qui lui manque pour devenir producteur d'art ; mais cet homme lui-même, issu de ce pays, ne peut se développer que lorsque de certaines circonstances lui sont favorables. De même, un apport étranger suffit parfois à compléter l'intelligence d'un peuple ; mais pour que la graine apportée à travers l'espace germe, il faut que la saison soit bonne.

Or, de 1880 à 1910, aucune graine ne germe, aucun art ne prospère ; et la poésie a ce désavantage sur les autres arts qu'on a oublié qu'elle était *art* et que de nombreux versificateurs riment qui ne songeraient jamais à être des artistes. Est-ce à dire qu'aucun poète véritable ne vient secouer la torpeur de ces trente monotones années ? Non : Lanier, Moody, Hovey avaient de vrais tempéraments poétiques. Mais leur personnalité, même vigoureuse, ne l'était pas assez pour provoquer cet éveil de la poésie qu'ils désiraient ardemment. Tous se sont évadés de leur milieu avec un demi-succès seulement. A ces efforts vains mais intéressants, je consacrerai un autre chapitre. Bornons-nous, dans cette première partie, à étudier la poésie américaine courante, celle qui est dans la tradition, la poésie que publient les revues et que lisent, non pas quelques originaux, mais les membres éclairés et respectables de la bourgeoisie et de l'aristocratie américaines.

La capitale intellectuelle des États-Unis à cette époque, c'est encore Boston. Or, il faut l'affirmer, Boston et toute la Nouvelle-Angleterre, centre de la civilisation des États-Unis, n'étaient pas des centres artistiques. Boston était une ville aussi civilisée que n'importe quelle autre, si par civilisation on entend la philosophie ou la culture religieuse. Mais la ville était fermée au moderne, à l'art, à la science. C'est de la Nouvelle-Angleterre que Thoreau s'exila pour aller trouver un refuge dans la nature, qu'Emily Dickinson dut s'isoler en s'enfermant en elle-même. Tels étaient les

moyens d'évasion hors des liens d'une éducation faite par des théologiens, et d'une vie de communauté faite pour la prospérité et le commerce. A travers ces murailles, il ne faut pas s'étonner de voir pénétrer quelques idées nouvelles, des noms, des modes se faire un certain succès et disparaître, presque immédiatement oubliés.

Dans *La Plume* du 1^{er} juillet 1892, Marius, correspondant français aux États-Unis, décrit Boston comme une ville « aux prétentions illimitées pour tout ce qui est art, littérature, avancement social ; une ville excellant surtout dans tout ce qui a rapport à l'avancement des femmes, ayant des clubs, des associations, des sociétés de femmes sans nombre ; une ville où les différentes religions trouvent toutes des suivants, où l'on est toujours sur le qui-vive pour être le premier à exposer une nouvelle idée, où Ibsen a été la coqueluche des femmes de la société pendant tout un hiver » — mais il montre combien tout ce qui se rapporte à l'art y est incompris.

Cette pauvreté artistique n'était d'ailleurs pas limitée à la Nouvelle Angleterre. Du Sud, H. L. Mencken a récemment écrit que : « dans toute cette région, trois fois grande comme la France ou l'Allemagne, on ne rencontrait pas un seul orchestre capable de jouer la symphonie en C mineur de Beethoven, pas un seul tableau digne d'être regardé, pas un seul édifice public, ou monument de quelque valeur... pas un seul poète, romancier, historien, peintre ou sculpteur dont la réputation dépassât son propre pays. ¹ »

Les témoignages des étrangers abondent et on les multiplierait. Celui de Chaliapine peut être intéressant. Voici ce qu'il écrivait à un collègue, le 12 avril 1908 : « Je vous écris encore une fois pour injurier le pays d'outremer et glorifier notre sainte mère la Russie... Rarement j'ai vu ignorants tels que les Américains du Nord et du Sud. L'art pour eux n'est qu'un amusement, et, si on leur dit que l'art est un besoin de l'homme, alors ils écarquillent leurs yeux de hiboux, agitent lentement leurs paupières, et disent en souriant que c'est l'argent qui est le besoin de l'homme. ² »

Pour revenir à la Nouvelle-Angleterre, l'atmosphère y était certainement favorable à la philosophie, elle ne l'était pas à la poésie. Aussi, les vers philosophiques et moraux sont ce qu'on écrit le plus, et les « poètes » sont des moralistes, des conteurs, des

1. *Book of Prefaces*, p. 207.

2. *Mon Collègue Chaliapine* — Lettre publiée par V. Tetiakovski. v. *Mercur de France*, 15 octobre 1927.

rhéteurs. Les esprits façonnés par les écoles et les idées du foyer intellectuel de la nation portent en eux des qualités qui les destinent à des succès innombrables, mais pas aux succès artistiques. Ce sont ces esprits qui ont fait l'Amérique et qui continuent encore à la diriger. En littérature, les grands noms sont, pour la plupart, ceux de gens issus de la Nouvelle-Angleterre, ou de gens qui ont écrit selon ses règles. Mais les deux seuls vrais poètes américains du passé, Poe et Whitman, ont cherché leur inspiration l'un dans le fantastique, l'autre dans le futur.

Comment analyser cet esprit américain, fait surtout de puritanisme, de dignité morale, qui reste celui de l'aristocratie des États-Unis ? Il est facile de montrer comment la poésie devait se sentir mal à l'aise dans ces cerveaux. L'élite de ces hommes peut se vanter d'avoir parfait une harmonie très pure. Ils se connaissent des ancêtres dont ils ont le respect. Ils savent que le passé a été plein de succès et que la voie leur est ouverte pour trouver de nouveaux succès. Ils redoutent surtout ce qui pourrait les égarer : l'emprise de la beauté et des émotions qu'elle peut donner. Dans le domaine de la pensée il fait bon se promener, mais il leur semble difficile de ne pas se perdre ; et, pour tous, c'est un péché de commettre une erreur. C'est à eux surtout qu'on peut faire ce reproche adressé au président Wilson, « de n'avoir jamais pu comprendre que l'erreur intellectuelle est innocente ». Ce préjugé a tué en eux l'esprit d'aventure et la fantaisie. Pour éviter l'erreur, ces esprits craintifs se font des credos. Si l'un d'entre eux se sent poète, ses conseillers lui apprendront bientôt que la poésie n'est pas le but de sa vie, et il rencontrera partout une telle opposition qu'il rentrera bientôt dans le droit chemin, c'est-à-dire le respect de la tradition, et l'apathie intellectuelle.

Le moyen d'expression auquel on est habitué, c'est le sermon ; là, il est permis et il est facile de montrer la richesse de son âme. C'est aux poètes qui par leur tempérament et leur art sont aussi des prédicateurs qu'on réserve l'accueil le plus favorable : à Wordsworth, à Browning. Les vers de Wordsworth pouvaient dire la tendresse pieuse, traiter les sujets familiers, traduire les rêveries auxquelles ces Américains s'abandonnaient parfois, en même temps qu'exalter leurs sentiments religieux. Browning, surtout, leur apprit à rendre par le poème dramatique les peurs de leur imagination. Car c'est un des caractères les plus intéressants de ces puritains et un des traits de leur poésie que cette imagination tournée

vers le pathétique, le mystérieux, et même le macabre. Sans doute faut-il voir là quelque déviation due à l'emprise trop brutale de l'éducation puritaine. Les esprits et les talents d'une originalité inquiétante ne manquaient pas en Nouvelle-Angleterre.

Mais le puritanisme était devenu une organisation si vaste, et, véritable Protée, avait pris de telles formes pour façonner toutes les activités du pays, que les esprits solitaires renfermés dans leur vie individuelle et la nostalgie de leur village devinrent de plus en plus rares. En s'adaptant aux conditions modernes, le puritanisme changea de méthodes : pour saisir la masse du pays, il lança des idées qui devaient diriger les esprits vers la religion et la morale sociale, mais gêner la vraie culture et l'esprit critique. Au lieu de rester une morale religieuse, intolérante, mais appliquée à la vie de l'esprit, il devint combatif, agressif, organisé comme une armée. Sa victoire, l'importance de ses conquêtes, ses dévastations ont été étudiées, et il n'est pas de notre devoir de résumer ces études.

Au temps où le puritanisme était encore règle morale et doctrine plutôt qu'organisation sociale, il produisait des esprits comme Emily Dickinson. Cette femme étrangère à sa famille, et dont l'existence emmurée et tragique fut toute intérieure, a été une des dernières fidèles de cette religion : oubli du monde, rêveries mélancoliques, peu de culture, d'où peu d'imitation, mais une personnalité intense, voilà les traits les plus marquants du premier puritanisme.

Le nouveau puritanisme, c'est par exemple celui de T. B. Aldrich. Partout à son aise, écrivant des vers médiocres toujours bien accueillis, directeur à Boston de *Every Saturday*, puis de l'*Atlantic Monthly*, Aldrich représente parfaitement l'homme de la Nouvelle-Angleterre qui sait s'accommoder de tout, trouver son bien partout et ne jamais connaître que le succès. S'il ne représente plus Boston, il représente l'esprit de l'Est tout entier. Le puritanisme, devenu force morale, force religieuse et force politique, ne laissa pas de liberté à la pensée et à l'art. Les vers furent permis comme passe-temps, exercice agréable, délassement. C'est quand ils portaient un « message » qu'ils étaient le mieux compris du public. Il y aura donc, à côté des poètes amuseurs, les poètes à tendances moralisatrices et ceux à tendances sociales.

Le nombre des publications ne cesse de grandir ; devenue distraction, la poésie se met à la portée de tous : les revues, les jour-

naux mêmes la publient et les anthologies vont se multiplier : les titres de ces anthologies sont assez suggestifs pour qu'on en cite quelques uns : « *Paradise of Dainty Devices ; A Selection of Vers de Société from Modern Poets* (1884), *Flowers for Mother's Grave*, (1884), *Love Poems* (1895), *Christmas Poems* (1897), *Nature Poems* (1900) et même *Poets'Dogs* (1895).

Quant aux revues, il est difficile de croire que les mieux établies de cette époque aient été créées par des hommes entreprenants : *Putnam's*, *The Dial*, *The Atlantic Monthly*, qui avaient autrefois réagi contre la banalité et le laisser-aller de l'époque, sont passés au service d'une bourgeoisie respectable et imbécile. Elles n'évoquent pas, et en 1912 Ezra Pound écrivait que la seule différence entre un numéro d'une revue paru en 1880 et un numéro de la même revue paru en 1910, c'était la date inscrite sur la première page ¹.

Donc on cherche l'inspiration dans les sentiments religieux, la vie domestique, les souvenirs d'enfance. Les poètes s'inspirent aussi de tous les thèmes de leurs maîtres, de la mythologie et de l'histoire, jeux agréables pour un public du samedi soir qui s'est peu préparé à l'art le reste de la semaine. Voici comment un indépendant reprochait à Boston son amour de l'allégorique et du fané. « Quand Caius Scriblerius Bostoniensis publie un poème lyrique sur l'éclat des yeux d'Amatoria, qui dissipe ses humeurs mélancoliques, le public, du moins à Boston, s'en soucie fort peu, jusqu'au moment où quelque oisif découvre que, de même que les serpents de Saint Patrick étaient des rites païens et que Beatrice Portinari était un système de philosophie, les yeux d'Amatoria représentent le mythe du soleil. Caius atteint alors sa onzième édition ² ».

La poésie n'est qu'une distraction pour la plupart des poètes aussi bien que pour leurs lecteurs. Presque tous travaillent à des métiers qui n'ont que peu de rapports avec elle. Glenville Miller est connu comme « *the singer of one song* ». Webster nous a transmis deux ou trois poèmes ; Bryant travaillait dans un bureau ;

1. « Les collaborateurs font le magazine, et le magazine fait les collaborateurs. C'est la raison pour laquelle l'Amérique ne produit plus rien qui puisse s'appeler art... à l'exception des articles politiques ». Ezra Pound dans *Mea Patria*, *New Age*, 3 octobre 1912.

V. aussi Baptist von Helmholtz : *Those American Publications*, *Egoist*, 15 octobre 1914.

2. Anonyme : *A Bitter Complaint of the Gentle Reader*, *Chap Book*, 15 mai 1894.

Lowell, Burton, Markham étaient maîtres d'école ; Bret Hart, mineur ; Stedman, financier à New-York. On multiplierait les exemples. Tout cela explique qu'ils se soient peu souciés de se perfectionner une technique.

Car il faut bien se dire que ces poètes, malgré l'impression qu'ils nous laissent, n'étaient pas toujours des amuseurs, occupés à des décorations faciles, à des effets de la plus naïve banalité. Mais ils n'avaient pas le culte de l'individualisme, et leurs vers étaient pauvres de sentiments et d'impressions ; ils ne possédaient pas plus la virtuosité technique qui remplace le poète par le comédien. Tous les vrais poètes ont été plus ou moins des comédiens, et certains versificateurs ont acquis une notoriété par leur seule virtuosité technique, mais pas en Amérique.

Pendant longtemps, les auteurs de Boston se désintéressèrent de la forme ; pour eux, le vers valait surtout par les sentiments agréables qu'il exprimait, mais ils ne lui reconnaissaient pas de beauté indépendante. C'est un des points qui opposaient Boston à New-York. Plus tard, lorsque la stérilisante organisation littéraire que se donna le pays étouffa tout individualisme, il fallut soigner la forme pour cacher la pauvreté du sentiment et l'absence de vraie technique. C'est ainsi que très vite, les formes les plus étroites devinrent les plus populaires, il y eut une vogue du sonnet à laquelle cédèrent la plupart des célébrités d'alors. Mais à part le livre de Lanier ¹, toute la science du vers qu'étudient les revues, de 1880 à 1900 — même celles qui veulent parler de correspondance des arts — consiste en une série de règles tirée de l'examen des poèmes anglais publiés depuis Shakespeare jusqu'à Browning.

Par paresse, on imite l'Angleterre. Parce qu'ils parlaient la même langue, les Américains se sentaient tenus d'imiter les Anglais. Ils ne pensaient pas que, séparés de ceux-ci par un océan et une civilisation, ils n'évoluaient plus de la même façon. Imiter en 1900 Tennyson et ce qu'il y a de plus artificiel dans Shelley, c'est ressembler à l'hôte de Baudelaire qui, dans une lointaine colonie française, pastichait encore La Harpe. Il faut remarquer que cette imitation répondait à un amour très sincère de l'ancienne métropole. Comme Henry James avant elle, L. I. Guiney était malade de nostalgie pour l'Angleterre ; quand elle put enfin la visiter, ce fut un pèlerinage passionné ; elle trouva son idéal à

1. Lanier : *The Science of English Verse*. New-York, Ch. Scribner's Sons, 1891.

Oxford ; il lui fallut toucher les stèles qui couvraient ses héros et ses martyrs. Longtemps elle porta, à l'anniversaire de la Restauration, une feuille de chêne à son chapeau en souvenir du Siluriste.

On imitait donc en toute sincérité Keats, Shelley, et surtout Tennyson et Browning. Les vers de Tennyson avaient toute la sentimentalité, la grâce ornée qu'on goûtait, et l'on aimait beaucoup les histoires en vers. Seul, un musicien de métier comme Lanier, osait confier à un ami ¹ que Tennyson n'était pas musicien. Il ajoutait aussitôt : « Ne blasphémons pas contre les Dieux ». En septembre 1892, les pasteurs de beaucoup d'églises furent invités à prier pour la santé de Lord Tennyson. Tous les étudiants des États-Unis savaient par cœur ses poèmes les plus connus et souvent les moins bons.

L'influence de Browning, peut-être moins générale à cause de l'obscurité de ses œuvres, fut plus durable. Des hommes de talent tels que Lanier et Moody s'accordaient à l'admirer et surtout à l'imiter quand Tennyson était déjà dédaigné. L. Ch. Moulton visitait l'Italie qu'elle admirait à travers les poèmes de Browning ; et à Boston, Miss Clarke et Miss Potter fondaient *Poet-Lore*, journal consacré à Browning.

C'est vers 1880 que les Américains commencent à se rendre compte de ce qu'il faut faire pour régénérer leur poésie. On sait et on répète que l'influence anglaise est mauvaise parce qu'elle encourage le laisser-aller. Mais les essais n'aboutissent pas. Dans l'Ouest on met en vers des sujets de la vie des pionniers, mais encore dans un style traditionnel. Les essais de poésie exotique sont aussi ridicules que les boutiques chinoises de New-York ; et Torrence et Taylor ont écrit pour des enfants curieux de couleurs et de nouveauté.

N'est-il pas aussi étrange de voir que ce qu'on prend à l'Angleterre maintenant, c'est l'adaptation des vieilles formes françaises ? A Boston, chez L. Ch. Moulton, où se réunissent les lettrés les plus épris de Tennyson et de Browning, et quelques gens plus éclairés, on suit la nouvelle mode anglaise. Vers 1885 vient d'Angleterre le goût d'adapter en anglais les vieilles formes françaises : rondeaux, ballades, triolets, villanelles. Ceci montre le besoin d'un renouvellement et surtout d'une technique. Mais c'est une démonstration par l'absurde.

Ainsi, la poésie américaine se continue suivant ces tendances

1. Le poète Bayard Taylor.

jusqu'en 1912. A cette époque, on constatera la même fidélité à l'égard des Anglais. Lizette W. Reese, Edna V. Millay continueront la tradition anglaise assez brillamment. La nouvelle Angleterre garde sa vitalité et, si elle ne recherche jamais la nouveauté, elle continue à produire des hommes qui par leur culture se distinguent parmi leurs contemporains. Il est cependant certain que ce sont là les derniers représentants d'une longue tradition.

Avant cette année 1912, la notion de poésie a disparu de la production normale du pays. Nous verrons des gens réfléchir et côtoyer des idées justes sans les atteindre. Poe et Whitman n'ont servi qu'à donner quelques vers à des poèmes traditionnels et sans intérêt. Et quand se présentent des natures de poètes qui se révoltent contre le puritanisme, contre la vie américaine, contre la tradition, leurs efforts ne trouvent aucun appui. Quand d'autres, tel E. A. Robinson, s'accommodent de la tradition et de l'âme puritaine, il n'est pas étonnant de voir qu'ils n'ont pas d'héritiers.

En somme les grands maux de ces trente années se résument dans ce mépris général de l'art. C'est contre cette forteresse de préjugés et d'idées fausses que l'indépendance et la liberté se brisent. Car il y eut, dès 1880, un souffle de liberté qui venait de l'ouest, et une tentative d'individualisme esthétique qui cherchait ses forces en Allemagne et en France. Ces deux nouvelles tendances s'efforcent péniblement contre une organisation littéraire dont nous avons vu la force.

CHAPITRE II

L'EFFORT DE L'OUEST

Boston, après avoir donné sa civilisation à tout le pays, cessa d'être la capitale intellectuelle de la nation. Nous l'avons vue se faner peu à peu ; elle ne pouvait pas s'adapter aux nouvelles conditions de vie, et restait le centre d'une province, au lieu de devenir la conscience d'un grand pays.

Parmi les gens les plus intelligents de l'Est, ils étaient nombreux ceux qui, sans essayer d'aérer leur art, pensaient que la littérature qui devait se développer sur le nouveau terrain réfléchirait l'idéal national et démocratique de tout le pays. On avait lu Whitman, et, si on ne l'imitait pas, c'était par manque d'audace et d'esprit d'aventure. Mais on comptait beaucoup sur l'Ouest pour tenter l'expérience.

L'Ouest avait commencé par imiter l'Angleterre et les États de l'Atlantique. Longtemps les nouveaux États se contentèrent de lire les nombreuses revues qu'ils recevaient de Boston et de New-York. S'ils font preuve d'une originalité plus grande à l'époque qui nous occupe, si Chicago montre plus d'initiative que Boston, c'est d'abord que ces populations de l'Ouest, à l'imagination neuve et impressionnable, se donnent plus facilement aux influences étrangères ; c'est surtout qu'ils se sentent moins de sympathie pour l'Angleterre, qu'ils regardent comme un pays lointain et vraiment étranger. Ils montrent plus de liberté dans leur expression, et l'on peut espérer voir disparaître de leur œuvre l'amour de la décoration et des faux ornements.

Sans rien changer cependant à une technique ancienne, la poésie de l'Ouest récita sous forme de ballades, en des vers bien marqués, des anecdotes assez fraîches : des histoires indiennes, des exploits de bandits et d'autres héros. Ce fut, pour le public demi-lettré d'alors, un agréable changement de distraction, mais rien de plus. Car Whitman n'eut pas de vrais successeurs. Son individualisme, la forme de ses vers qui traduisait justement le rythme de son

souffle, ses élans de vie, ne pouvaient faire école dans un pays où la littérature était au service du public.

John Burroughs, Joaquim Miller, Edwin Markham représentent assez bien cette littérature de l'Ouest. Tous ces poètes ont connu et admiré Whitman : J. Miller avait traversé les Sierras pour venir serrer la main du « bon poète aux cheveux gris », et J. Burroughs voyait en lui « la seule montagne qu'on rencontre jusqu'ici dans notre paysage littéraire. » Mais voici, par exemple, comment Miller traduisait la pensée de Whitman : « Comme il ne peut y avoir en histoire de grands pays qui n'aient d'abord de grande littérature, il ne peut y avoir de grande littérature sans une profonde et large religion, toute de piété et d'amour ¹ ». C'est Whitman devenu puritain. Miller appelle les poètes les « prophètes » et les « voix du pays », il parle aussi de la poésie américaine comme en parlait Whitman. Pour l'auteur de « *Feuilles d'herbe* » le poète devait être « l'âme de la nation, il devait s'intéresser à l'homme, au héros national, et surtout au « divin homme moyen », au « divine average ». Miller pense de même : « Il est plus courageux et plus louable de célébrer les humbles herbes miséricordieuses qui sont à nos pieds que les majestueux cèdres et séquoias qui nous dominent ² ». Il affirme encore son dédain de la technique en disant : « Aurons-nous aussi une littérature américaine ? — Oui, quand nous jetterons à tous les vents les sons et les mots ³ ».

Whitman avait eu le tort de voir dans la démocratie américaine une source d'art dont il s'exagérait l'importance. Le « divine average » préférait les récits d'Indiens et les histoires d'amour. J. Miller, E. R. Sill, J. W. Riley, E. Field, E. Markham, J. Russel, G. Sterling qui trouvaient en Whitman leur propre justification, firent, non pas une poésie plus nationale, mais une poésie plus peuple. Il est inutile d'étudier longuement les représentants d'une mode qui retarda la recherche de l'individualisme. L'Est, jusque vers 1912, réclama de ces poètes cette « red blood poetry ».

John Hay, revenant d'un long séjour en Europe, vit que la vogue était à la littérature de l'Ouest, et publia des ballades auxquelles il semblait attacher moins d'importance que ses nombreux lecteurs.

Miller parvint à force de rhétorique à décrire les cañons et les

1. *Complete Poetical Works of Joaquim Miller*. San Francisco, 1897 ; préface.

2. Joaquim Miller : *Complete Poetical Works*. préface.

3. *ibid.*

montagnes de la Californie. Mais quelles épopées à peu de frais, quel mauvais goût et quels farouches héros ! Pourtant, c'est Miller qui symbolise ce genre de poésie.

Sill, élevé à Yale, transporta dans les décors de l'Ouest la culture puritaine de l'Est. Il lisait les Français, surtout les réalistes, Daudet et Flaubert, mais aussi Dumas père et Georges Sand. Tout en lisant et écrivant, il préparait des réformes sociales, organisait des sociétés de secours, des bibliothèques de village.

Riley fut un des créateurs de la poésie provinciale et domestique de l'Ouest.

Field lui aussi eut un grand public. Il faisait pour les journaux de la morale appliquée sous forme de ballades, et on devait aimer ses poèmes le matin après le déjeuner et avant la journée de travail.

E. Markham voulut rendre le merveilleux familier et le familier merveilleux. Il a quelquefois le style de Whitman, mais il en a retenu le débordement.

Comment expliquer la vogue de cette littérature ? Que des ballades, de longs poèmes narratifs, écrits avec des images banales, sur une musique connue, dans le jargon de l'Ouest, aient paru amusants, quelquefois dramatiques, c'est concevable ; mais que cette vogue ait duré presque un demi-siècle, que beaucoup aient vu en ces auteurs les précurseurs d'une poésie américaine, on ne se l'imagine guère aujourd'hui. Il faut dire aussi que ces œuvres parurent à une époque où l'on balançait entre le naturalisme et le romantisme ; on lisait Tennyson, Browning, Kipling et Stevenson ; on commençait à lire Daudet, Maupassant et bientôt Zola. Les poètes de l'Ouest conciliaient ces tendances en racontant à un public qui ne sut jamais se donner entièrement à l'un ou à l'autre de ces deux principes des histoires réalistes dans une sorte de dialecte, mais avec un rythme, des images et un style romantiques.

Il est assez curieux que tous ces admirateurs de Whitman lui aient si peu emprunté, mais il convient de noter que s'il n'est pas imité il est lu : On croit en lui et en ses idées. Voici comment E. A. Robinson a noté très exactement ce culte muet de Whitman :

« Nous ne le lisons pas beaucoup aujourd'hui. Son rythme éclatant, éternel, fait résonner des forces trop puissamment pures, débordant d'un amour trop triomphal ; mais quelques-uns l'entendent, et ils savent que sa voix résonnera demain pour tous les hommes, et que tous les temps prêteront l'oreille ».

Le nombre des imitateurs de Whitman ira croissant, surtout dans l'Ouest. Nous verrons par la suite que ses vrais disciples sont les quelques poètes socialistes qui écrivent vers 1910. Certains reprennent alors son message et étudient sa forme. Mais, à l'époque que nous étudions, époque encore trop chargée du passé, il était trop sonore pour ces timides oreilles.

Nous pouvons du reste l'affirmer dès maintenant : L'idée d'une poésie nationale, telle que bien des critiques d'alors la concevaient, était condamnée d'avance. Whitman dut sa réussite à son individualisme, mais cet individualisme en révolte se contredisait lorsque le poète-patriote conseillait à ses successeurs de se perdre dans l'esprit de la nation. Whitman, excellent représentant de l'Amérique de 1870, donnait une justification aux défauts de ses compatriotes : le mépris de la personnalité, le culte de l'esprit public ; celui de la quantité et de la médiocrité.

A côté de ce tableau de la poésie dans l'Est et dans l'Ouest, qui représente la masse de la production normale aux États-Unis, il faut maintenant en tracer un autre, pour bien comprendre les tendances de la poésie américaine en 1910, époque où une véritable guerre civile se déchaîne en poésie. Ce tableau, c'est celui des premières influences françaises et des premières manifestations d'un effort esthétique et d'un individualisme nouveau.

CHAPITRE III

COMMENT LA CONNAISSANCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS A PÉNÉTRÉ EN AMÉRIQUE

DE 1880 A 1895 : PREMIÈRES ÉTUDES CRITIQUES.

Vers 1880, à Paris, quelques jeunes gens se rencontraient dans un salon naturaliste, et l'école symboliste allait naître. A Boston cependant, on relisait Emerson, et l'on arrachait les livres de Tolstoï ou de Zola à quelque adolescent égaré. On parlait de Du Maurier ; c'était un romancier séduisant, mais il avait par trop connu les jeunes modèles du quartier latin. Mieux valait lire Dickens et Stevenson ; puis Mrs. Phelps, William Dean Howells et Louisa Alcott. Ceux-là étaient réconfortants et montraient bien que l'Amérique restait pure, qu'elle avait résisté à l'immoralité européenne. Le public résistait donc à l'Europe, sans oser s'avouer qu'il perdait foi dans les gloires nationales : Walt Whitman n'était plus qu'un nom glorieux, Thoreau était un original et Lanier, un joli poète ¹. Au fond, on était très las. Encore mal remis de la guerre civile, on désirait surtout échapper aux agitations de l'Europe, se garder aussi de sa littérature troublante. C'est à cette fatigue, à ce désir de repos, qu'il faut attribuer l'attitude défensive de l'Amérique et particulièrement de la Nouvelle-Angleterre envers l'Europe ¹.

Le poète Lanier, certainement le plus grand poète de l'époque après Whitman, a décrit l'isolement spirituel où se trouvaient des artistes comme lui : « Je ne pourrai jamais dire quel désert a été ma vie, » disait-il « quand je pense à cette foule de sujets que l'on absorbe, j'imagine, quand on respire une atmosphère artistique, ou dans le commerce d'hommes de lettres, de voyageurs, de gens qui ont vu, écrit ou fait de grandes choses ».

1. Un tableau très vivant de cette période a été tracé par Thomas Beer : *The Mauve Decade*, New-York, A. A. Knopf, 1926.

C'est alors que commence un mouvement d'exil qui n'a pas encore cessé. L'Amérique perd quelques-uns de ses plus grands artistes ; Henry James, Sargent, et d'autres.

En 1887, un expatrié retournait à son pays natal. Stuart Merrill débarquait à New-York, pensant s'y fixer. A cette époque, il était déjà assez connu parmi les symbolistes français ¹. Il semblerait que par l'intermédiaire de Merrill, l'influence de la poésie française et plus particulièrement de la poésie symboliste eût déjà pu se faire sentir en Amérique. Il n'en fut rien. Stuart Merrill ne put se réadapter à sa patrie ; à New-York, il semble s'être tenu à l'écart, n'avoir que légèrement connu les jeunes poètes américains du jour, et seulement ceux d'un moindre talent ². Trois ans plus tard, il reprenait le bateau pour la France. En plus de traductions, il avait écrit pendant son séjour quelques articles dans les journaux, un en particulier sur Gérard de Nerval, et trois autres sur la musique de Wagner qu'on connaissait alors moins à New-York qu'à Paris ³. Les Américains devaient plus tard connaître l'œuvre de Merrill comme celle de Vielé-Griffin et se féliciter d'avoir donné deux poètes à la France. Mais ce premier voyage d'un symboliste français n'attira pas la moindre attention sur la nouvelle poésie française. La cause en était sans doute la dispersion d'artistes qui s'ignoraient entre eux, ou cette apathie d'un public que Merrill lui-même trouvait « le public le plus revêche qui soit aux choses de l'art ⁴ ».

C'est pourtant au moment du séjour de Stuart Merrill à New-York que la réaction commence en faveur de l'Europe. La défiance de l'Amérique était devenue si âpre que les esprits les plus libres se révoltèrent. Ce furent d'abord les étudiants des Universités, qui connaissaient Gautier et Baudelaire depuis que Henry James les avait présentés au public américain en 1878 dans *French Novelists* ⁵. Ils se mirent à étudier ces deux poètes et à parler de « l'art pour l'art ». En même temps que ces jeunes gens, enthousiastes mais assez mal renseignés, des critiques plus écoutés du public

1. *Les Gammes* parurent chez Vanier cette même année, alors que Merrill était à New-York.

2. Edgar Fawcett par exemple, et aussi Edgar Saltus.

3. *Gérard de Nerval*. *New-York Times*, 22 avril 1888 — *Lohengrin in Paris*. *New-York Evening Post*, 7 mai 1887 — *The Legend of Siegfried*. *New-York Evening Post*, 19 novembre 1887 — *The Dusk of the Gods*. *N. Y. Evening Post*, 2 février 1888.

4. Stuart Merrill : *Oscar Wilde*. *La Plume*, 15 mars 1893.

5. Henry James : *French Poets and Novelists*. Londres, Macmillan et Co, 1878.

contribuèrent par leurs articles à l'éveil du cosmopolitisme littéraire. Parmi les plus cultivés et les plus ouverts aux influences étrangères, il faut citer Georges E. Woodberry, Brander Matthews¹, Harry Thurston Peck, et William Brownell. Ces deux derniers s'intéressèrent plus particulièrement à la littérature et à l'art français.

L'influence de W. C. Brownell fut réelle. Il publia dans *Scribner's* un grand nombre d'articles sur la France qu'il rassembla en 1889 dans *French Traits*. C'était, avec beaucoup de bon sens critique, de mesure, un premier effort pour donner à l'Amérique une idée plus saine de la France. Par ses articles et son livre *French Art*,² il aida à répandre aux États-Unis la connaissance de l'art français. Il fit plus pour la vulgarisation de la culture que pour l'éveil d'un véritable esprit critique ; était-ce un tort à l'époque où il écrivait ? Il faut regretter que ses livres, comme ceux de Woodberry un peu trop universitaires, n'aient atteint qu'un public restreint.

C'est vers 1890 qu'on commence à bien connaître la peinture française contemporaine. Les noms des maîtres français étaient connus du grand public, grâce aux nombreux étudiants américains qui se trouvaient dans les ateliers de Paris. En plus des articles de Brownell, des revues populaires à grand tirage, comme *Scribner's*, *Mc Clure's*, publiaient régulièrement sur les artistes français des études illustrées de reproductions instructives bien que médiocres. Les peintres favoris sont d'ailleurs des artistes comme Dagnan-Bouveret et Bouguereau. Mais on connut bientôt les maîtres de l'affiche, Forain, Chéret et Toulouse-Lautrec³. Cette connaissance imprécise de l'art français est extrêmement importante, non seulement pour elle-même, mais parce que c'est surtout avec l'intérêt pour les peintres que la connaissance des écrivains de France a pénétré en Amérique. C'est bien aussi à partir de 1890 qu'on commence à sentir les résultats du mouvement en faveur de l'Europe.

En 1892, à en juger par les articles des revues, les noms des plus grands poètes et romanciers français sont connus en Amérique.

1. V. surtout *French Dramatists of the Nineteenth Century; Gateways to Literature, and Other essays; Books and Play-Books; Essays on Literature and the Drama; Aspects of Fiction and Other Ventures in Criticism*.

2. v. dans *Scribner's* en avril 1892 un long article sur la peinture française contemporaine. Brownell fut un des premiers à faire connaître en Amérique les impressionnistes, dont l'influence devait être grande sur les peintres américains.

3. dont on ne connaît pas la peinture.

Pendant son séjour aux États-Unis en 1893, Paul Bourget notait chez les Américains « l'application d'intelligence qu'ils apportent à lire Verlaine ou Mallarmé ¹ » et s'étonnait d'entendre dans la conversation « le rappel constant des auteurs français d'extrême-gauche ² ». Bourget explique que ce goût est arrivé jusqu'aux femmes du monde par les peintres venus eux-mêmes à Paris pour étudier.

P. Bourget vit à Boston de jeunes clubs littéraires comme le *Tavern Club*, qui lui rappela le *Club des Hydropathes* du Quartier Latin. Les murs étaient couverts d'affiches de Chéret et les jeunes gens de Harvard y discutaient Baudelaire. C'était l'un des nombreux clubs « bohémiens » où de jeunes artistes faisaient la guerre au victorianisme, au puritanisme, et se cherchaient une inspiration en Europe. Ils étaient d'ailleurs en minorité contre tous ceux qui parlaient d'américanisme et d'art national. Voici par exemple ce que Mark Twain pensait de l'influence française, lors des conférences de Paul Bourget :

« Que peut nous apprendre ce nouveau maître, représentant de la France ? La direction des chemins de fer ? non, des bateaux à vapeur ? non ; — d'un magazine ? non, ce sont nos spécialités ; — l'art du gouvernement ? non ; — la liberté, l'égalité, la fraternité, la noblesse, la démocratie, l'adultère ? ce système-là est trop compliqué pour nos climats ; — la religion ? non, celui-là ne l'est pas assez ; la morale ? non, nous ne pouvons pas dépouiller le pauvre pour nous enrichir ; l'art du roman ? non, M. Bourget et les autres ne connaissent qu'une méthode et si on l'expurge il ne reste plus rien ³ ».

Cette protestation assez grossière faisait écho à la protestation de la majorité puritaine. Si pourtant les étudiants, les jeunes écrivains et quelques-uns parmi les gens du monde se flattaient en 1893 de connaître les auteurs français, c'est qu'aux efforts de Brander Matthews et de Brownell, à la propagande faite par les peintres, était venue s'ajouter l'action des critiques dont les articles dans certains journaux et magazines libéraux avaient fait connaître le écrivains français.

1. Paul Bourget : *Outremer*, p. 96.

2. Paul Bourget : *Op. cit.* p. 96.

3. Mark Twain : *What Paul Bourget Thinks of Us*, *North American Review*, janvier 1895.

Disons-le tout de suite, ce sont les Anglais qui ont, les premiers, fait connaître les symbolistes en Amérique. Comme plus tard, les premiers, ils devaient se mettre à l'école des modernes français. A l'époque où l'école symboliste commence à être connue en France, vers 1885, la critique américaine est sans vie et fermée aux questions étrangères, à quelques exceptions près, (comme Woodberry, Brownell). On ne s'étonnera donc pas que les collaborateurs du *Dial*, du *Critic*, et la *North American Review* se soient contentés de se faire les échos de leurs plus illustres confrères de la *Fortnightly Review* et de la *Nineteenth Century Review*. Le sentiment qu'on était en littérature vassal de l'Angleterre était encore très vif et profond chez beaucoup. Si quelques isolés se révoltaient contre ce respect de l'opinion anglaise et réclamaient pour l'Amérique l'indépendance de la pensée, la majorité du public se réjouissait de lire dans *The Living Age* les articles qui venaient de Londres, des articles signés Edmund Gosse, Saintsbury ou Arthur Symonds. A côté de ces revues anglaises les critiques américaines semblent insignifiantes ; quelques souvenirs d'une entrevue avec un homme célèbre, un jugement trop rapide ou trop soumis. On se documentait sur la littérature européenne en lisant dans le *Dial A Year of Continental Literature* qui reproduisait en les résumant des articles parus dans l'*Athenaeum*. Quand Londres avait parlé d'un poète français, ou aimait à le connaître à New-York mais on n'aurait guère pensé à aller d'abord le découvrir à Paris. Les articles anglais sur des auteurs européens précèdent presque invariablement les articles américains. Plus tard seulement des hommes de talent, comme Peck Hovey, Huneker, voudront se dégager de cette servilité, demanderont qu'on aille à Paris directement chercher des idées. Jusqu'en 1890, et peut-être même un peu plus tard, le public ne veut connaître que l'Angleterre.

Mais l'Angleterre, à cette époque, s'intéressait déjà beaucoup à la littérature française. George Moore revenait en Angleterre, plus parisien qu'irlandais, et dans ses *Confessions of a Young Man*,¹ dans *Impressions and opinions* ², il décrivait les studios, les cercles ou les cafés littéraires qu'il avait fréquentés pendant une dizaine d'années. Il choquait le public londonien qui lui reprochait « his foreignness of manner », le ton désinvolte de ses critiques,

1. *Confessions of a Young Man*. London, Swan Sonnenschein and Lowrey 1888.

2. *Impressions and Opinions*. London, Nutt, 1891.

cette louange exaspérante de presque tout ce que les Anglais par instinct détestaient, ce mépris des auteurs que les Anglais admiraient universellement. Cependant les protestations soulevées par ces articles attiraient l'attention du public. En même temps Henry James, Andrew Lang, George Saintsbury et Arthur Symonds parlaient des Français et se faisaient écouter.

Les Anglais connaissaient depuis longtemps Baudelaire, la plupart des Parnassiens et aussi Gérard de Nerval sur qui des études avaient paru dès 1853¹. Le public américain connaîtra d'abord ces auteurs par James et Merrill, deux exilés². Avant *French Poets and Novelists*³ on avait écrit en Amérique un article anonyme sur Baudelaire dès 1869⁴ ; puis on lit un essai de J. A. Harrison dans la *Southern Review*, en 1873⁵, un autre de Henry James, dans la *Nation* en 1876⁶. Ces critiques paraissent à peu près en même temps que les critiques anglaises⁷.

Dans *French Poets and Novelists*, Gautier et Baudelaire étaient présentés sous des traits assez inexacts. Henry James ne voyait en Baudelaire que « la victime d'une illusion grotesque, un poète qui s'était efforcé d'écrire de beaux vers sur des sujets bas et qui avait nettement échoué ». C'était « un extraordinaire poète verbal, mais d'un génie très inférieur à celui de Gautier. » Le critique jugeait ces deux poètes d'un point de vue moral plutôt qu'artistique, et au fond comme l'aurait fait le plus vulgaire de ses compatriotes. James, si grand romancier qu'il fût, et pour cette raison même qu'il était grand romancier et que son art consistait à reproduire délicatement les opinions et les sentiments d'un certain milieu, pouvait difficilement, sauf sur des questions concernant son art propre, le roman, se faire une opinion différant

1. Anonyme : *A Trio of French Tourists; Gautier, Méry, De Nerval*, *Black wood's Magazine*, mars 1853.

Andrew Lang : *Gérard de Nerval*. *Fraser's Magazine*, mai 1873. Garnei Smith : *Gérard de Nerval*. *Gentleman's Magazine*, mars 1889.

2. Stuart Merrill : *Gérard de Nerval*. *N. Y. Times*, 22 avril 1888.

3. Henry James : *French poets and novelists*, Londres, Mac Millan and Co, 1878.

4. Cité par James. G. Huneker ; *The Baudelaire Legend*, *Egoists*, p. 80.

5. J. A. Harrison : *Charles Baudelaire*. *Southern Magazine*, janvier 1873.

6. Henry James : *Charles Baudelaire*. *Nation*, 27 avril 1873.

7. Anonyme : *A Poet of the Lower French Empire*. *Fraser's Magazine*, décembre 1869. George Saintsbury : *Charles Baudelaire*. *Fortnightly Review*, 1^{er} octobre 1875. reproduit : *Nation*, 27 avril 1876.

beaucoup de celle de ce milieu ¹. Il n'en contribua pas moins, par ses articles ainsi que par son exil, à rappeler vers l'Europe l'attention de ses contemporains.

En même temps que *French Poets and Novelists*, des études plus justes parurent sur Baudelaire. En février 1890, les étudiants de Harvard admiraient sa discipline sérieuse et disaient en particulier : « c'est à peine si l'on pourrait trouver une fausse note dans tout le recueil des *Fleurs du Mal* ² ». Cependant certaines revues américaines annonçaient encore que le grand poète de l'avenir était François Coppée.

On semble avoir connu Verlaine assez tard en Amérique, et d'abord par les critiques anglaises, celle d'Edward Delille, dans la *Fortnightly Review* en 1891 et celle d'Arthur Symons dans l'*Academy* en avril de la même année³. La légende de Paul Verlaine errant de café en café, le souvenir du taudis où George Moore lui avait rendu visite, nuisaient en Amérique à sa réputation artistique. Mais les étudiants et les artistes le connaissaient et s'abandonnaient déjà à son influence, qui allait être la plus importante de toutes au cours des « nineties ». En même temps que Verlaine, Rimbaud avait été révélé au public anglais en 1891 par l'étude de G. Moore : *Two Unknown Poets*.⁴ Ce poète, qui devait avoir une grande influence sur des écrivains que nous étudierons, ne fut apprécié en Amérique que des années plus tard.

Le premier article américain sur Mallarmé fut publié en 1896 ⁵ dans le *Bookman* de Peck, bien après les articles d'Edmund Gosse ⁶ et de Carrel à Londres. La première étude sérieuse, celle de Peck, ne parut qu'en 1898 ⁷. Mais bientôt le nom de Mallarmé devint légendaire.

C'est encore par un article anglais que Verhaeren fut d'abord

1. Telle est du moins l'opinion d'Ezra Pound, Cf. *Little Review*, août 1918. Les divers articles de James semblent bien la confirmer.

2. H. Mac Culloch : *The Poetry of Charles Baudelaire*, *Harvard Monthly*, février 1890.

3. Edward Delille : *Le Poète Verlaine*, *Fortnightly Review* 1^{er} mars 1891, et Arthur Symons : *Bonheur par P. Verlaine*, *Academy*, 18 avril 1891.

4. dans *Impressions and opinions*, p. 19.

5. Note : *Bookman*, avril 1896.

6. Edmund Gosse : *Stéphane Mallarmé*, *Academy*, 7 janvier 1893. F. Carrel : *Mallarmé*, *Fortnightly Review*, 1^{er} mars 1895.

7. Harry Thurston Peck : *Stéphane Mallarmé*, *Bookman*, novembre 1898

révélé aux Américains ¹. On connaissait à New-York les noms de Jammes, Samain, Henri de Régnier, mais leurs œuvres ne furent guère étudiées avant 1900. Il en fut de même de Rémy de Gourmont.

Le poète dont la gloire fut la plus soudaine et la plus durable à cette époque fut Maurice Maeterlinck. Il fut lui aussi présenté par les Anglais. On avait parlé de lui pour la première fois à Paris en 1889, après certaines critiques d'Albert Arnay et de Georges Rodenbach. En 1890, un article d'Octave Mirbeau dans le *Figaro*, fit sa gloire. Mirbeau avait découvert « le Shakespeare belge » Cette expression choqua les Anglais et attira leur attention. Paul Frédéricq parla de Maeterlinck dans un compte-rendu de la littérature belge en juillet 1891 ². En septembre un long article de William Archer consacra la réputation du poète flamand en Angleterre ³.

Le public américain, qui lisait dans le *Dial* les colonnes de Paul Frédéricq, connut très vite le nom de Maurice Maeterlinck. Dès 1891, on traduisait *Les Aveugles* et *l'Intruse* ⁴. L'auteur fut aussitôt l'objet de discussions ; certains lui reprochaient de ne rien leur apprendre « sur les hommes et les femmes, sur Dieu, et le mécanisme de son univers ⁵ », d'autres au contraire l'admiraient sans réserve. A partir de ce moment, les Américains, suivant d'ailleurs l'exemple des Anglais, écrivirent plus sur Maeterlinck que sur n'importe quel autre poète français.

Quant aux deux poètes américains, Stuart Merrill et Vielé-Griffin, leur œuvre était très mal connue dans leur pays d'origine. On citait leurs noms dans les articles sur les Symbolistes, on disait, avec une certaine fierté, qu'ils étaient américains, et c'était tout. Je ne trouve pas, de 1889 à 1900, une seule étude sérieuse consacrée à l'un de ces poètes. Stuart Merrill était le plus connu des deux, sans doute à cause de son séjour à New-York, des quelques articles qu'il y avait écrits, des quelques hommes de lettres qu'il y avait connus. En 1890, il publiait *Pastels*

1. Virginia Crawford : *Emile Verhaeren, the Belgian Poet. Fortnightly Review*, 1^{er} novembre 1896, reproduit : *Living Age*, 26 décembre 1896.

2. Paul Frédéricq : *A Year of Continental Literature*. Atheneum, juillet 1891.

3. William Archer : *A Pessimist Playwright. Fortnightly Review*. 1^{er} septembre 1891.

4. *The Blind, The Intruder, translated from the French of M. Maeterlinck by Mary Vielé*, Morrisson, Washington, D. C. 1891.

5. John Heard dans le *Forum*.

in *Prose* ¹ où il traduisait en prose rythmée des passages, en prose ou en vers, de Villiers, Huysmans, Baudelaire, Mallarmé, Ephraïm Mikhaël, Henri de Régnier, mais aussi beaucoup de poèmes sans aucun intérêt. Le livre ne fut pas très remarqué, du moins par la critique. Il faut reconnaître que ce choix disparate, et l'anglais incertain de Merrill, ehlèvent presque toute valeur à ce recueil ².

Aux Anglais revient donc l'honneur d'avoir les premiers, initié les Américains à la poésie française moderne. C'est seulement après 1890, que, très lentement, la critique américaine se dégage de l'emprise anglaise. En 1892 on vit paraître deux articles originaux sur les Symbolistes : *The Latest Literary Fashion in France* de T. S. Perry dans le *Cosmopolitan* ³ et un article du correspondant parisien de *Harper's* ⁴. Ce dernier s'efforçait très gauchement de définir les théories des « Symbolistes ou Décadents ». Il connaissait tous les grands poètes du groupe, citait les noms de Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, mais il avouait n'avoir que mal compris leurs idées. Il s'en excusait d'ailleurs très simplement en disant : « Il y a des esprits déséquilibrés dans ce groupe. Ils ont écrit des pages et même des volumes auxquels un esprit normal ne peut rien comprendre. Ils sont morbides et aristocratiques » et il montrait « leur prédilection pour le rare, le précieux et même l'immoral ». C'était une peinture par trop faussée du symbolisme mais déjà un effort vers une analyse.

La critique de T. S. Perry était beaucoup plus sérieuse. Comme tous les Américains, Perry était enclin à s'exagérer l'obscurité du symbolisme, à cause des poèmes de Mallarmé et des traités de René Ghil. Il était gêné aussi par ce terme de « Symbolisme » qu'il interprétait dans un sens trop littéral, s'étonnant que la poésie de cette école ne fût pas toute symbolique. Il prenait encore pour générales, communes à tout le groupe, des théories qui n'étaient qu'individuelles, comme celle de l'orchestration de René Ghil. De ces erreurs très fréquentes est venue la réputation d'étrangeté ou même de déséquilibre attribuée aux symbolistes en Amérique. Perry Mais disait leur recherche de la forme parfaite, et montrait

1. *Pastels in Prose*, translated from the French by Stuart Merrill, New-York, Harper's Bros, 1890.

2. V. René Taupin : *L'Interprétation américaine de la poésie française contemporaine*, p. 5

3. T. S. Perry : *The Literary Fashion in France*. *Cosmopolitan*, juillet 1892.

4. *Literary Paris*. *Harper's Monthly*, août 1892.

leur importance dans l'évolution poétique. Dans son ensemble, cet article situait assez bien le symbolisme pour le public américain.

L'année suivante, 1893, vit paraître un nombre considérable d'études sur les symbolistes. D'abord un long article sur les affinités de Poë et de Baudelaire, reproduit de la *Nineteenth Century Review* ¹ ; puis une revue sur Verlaine ² qu'on reconnaissait comme « le chef des Décadents et des Symbolistes ». Ceci a son importance : jusque vers 1910, les Américains, plus influencés par Verlaine que par n'importe quel autre poète français, le considéreront bien à tort comme le chef de la nouvelle école poétique. On pouvait lire aussi une note sur sa conférence à Londres ³, (on lui reprochait d'avoir trop parlé de lui-même), et une autre sur le *Pèlerin passionné* de Moréas. Ce poète semblait plus compréhensible que les autres symbolistes. On expliquait rapidement dans la *Nation* l'histoire des premières revues dites « décadentes », *La Revue Fantaisiste* de Mendès, *La Plume*, *La Revue Blanche*, *La Revue Indépendante* de F. Fénéon.

Un article d'Arthur Symons fut très remarqué ⁴. Symons fut en Angleterre le meilleur défenseur du symbolisme, et, aucune étude n'a été plus importante à cette époque que *The Symbolist movement in literature* ⁵. Mais à cette époque il s'intéressait surtout à Verlaine et le vers libre lui paraissait encore « une lubie de la tapageuse petite école des décadents, et de la folle petite école des symbolistes », ⁴ conséquence naturelle des expériences de Mallarmé sur « l'élasticité du rythme, sur le pouvoir de résistance de la césure ». ⁵ Il citait comme exemples de vers libres tolérables ceux de Kahn et de Dujardin ; comme intolérables ceux de Moréas. L'article avait surtout le mérite de distinguer entre les termes de *décadents*, *symbolistes* et *impressionnistes* que l'on confondait en Amérique.

Un peu avant l'article de Symons, on avait pu lire dans *Scribner's* une des meilleures études américaines sur le symbolisme ⁶. On

1. Esmé Stuart : *Charles Baudelaire and Edgar Poë*. *Nineteenth Century Review*, juillet 1893 ; reproduit : *Living Age*, septembre 1893.

2. *Critic*, 16 décembre 1893.

3. *Nation*, 14 décembre 1893.

4. Arthur Symons : *The Decadent Movement in Literature*, *Harper's Monthly*, novembre 1893.

5. *The Symbolist Movement in Literature*. London, W. Heinemann, 1899.

6. Aline Gorien : *The French Symbolists*. *Scribner's* janvier-juin 1893.

trouvait dans cet article d'Aline Gorren, avec une brève revue des œuvres de Verlaine, de Laforgue, de Rimbaud, une étude sommaire de poètes encore inconnus en Amérique, Gustave Kahn, Francis Poictevin ; et les premières remarques intelligentes sur l'œuvre de Mallarmé. Des renseignements précis corrigeaient l'impression fausse que des critiques moins éclairés avaient donnée au public américain.

C'est là qu'en était la connaissance de la poésie française au moment où Bourget s'étonnait d'en pouvoir discuter avec des étudiants, des peintres et même des femmes du monde.

Le grand événement de cette année 1893 ne fut évidemment pas pour les Américains la visite de Paul Bourget, mais la grande exposition de Chicago, *The World Fair*. Certains s'attendaient à voir dans les salles réservées à l'art français les tableaux des peintres impressionnistes dont on parlait dans les revues et qui restaient mystérieux. Mais au lieu des magnifiques Renoir et des Seurat que Brownell avait décrits dans *Scribner's*, ils virent seulement des toiles de Bouguereau, de Carrier-Belleuse, et d'innombrables « sujets » d'artistes inconnus. Le gouvernement français avait envoyé cinquante mille francs de tableaux sans valeur qu'il offrait aux États-Unis à condition qu'on les mit dans les musées américains après l'exposition.

Cependant l'intérêt pour la poésie française, comme pour l'art français, se répand grâce aux critiques. Maeterlinck devient l'auteur à la mode. En 1895, il avait accompagné à Londres la troupe de l'Œuvre, qui joua, avec *l'Intruse*, *Pelléas et Mélisande*. Le public fut surpris, mais il goûta les représentations. Des critiques écoutés, comme William Archer et Bernard Shaw, louèrent les deux pièces. Le poète américain Richard Hovey, après avoir parlé avec Maeterlinck, et avoir attentivement observé la scène et le public, se retirait persuadé que la renaissance du théâtre poétique n'était qu'une affaire de temps ¹. Nous verrons comment Hovey devait, en s'inspirant surtout de Maeterlinck, tenter lui aussi en Amérique une renaissance du drame poétique.

Un nouveau magazine fut lancé en 1895, qui fit beaucoup pour la connaissance des lettres étrangères et surtout françaises. C'est le *Bookman* de Peck ². Il existait depuis 1891 un magazine anglais

1. Cf. Richard Hovey : *Impressions of Mr. Maeterlinck*. *Poet Lore*, vol. 7 n° 8 ; 1895.

2. *The Bookman*, an illustrated literary journal. New-York, février 1895.

de ce nom. Peck édita à New-York un *Bookman* américain ¹. Il avait une connaissance profonde de ce qui plaît au public, sa revue réussit. Ce fut un magazine très américain au pire sens du mot, un journal de vulgarisation à feuilleter. On se tromperait pourtant en croyant que ce n'était qu'une entreprise commerciale. On vit dans le *Bookman* quelques bonnes études critiques ² : les plus remarquables étaient de Peck lui-même. Il parlait librement et sans souci de l'opinion anglaise qui faisait loi. Son article sur Mallarmé, en novembre 1898 ³, est remarquable pour l'époque.

En 1896 il fonda le *Daily Tatler* qui ne dura que treize jours ⁴. Ce journal succédait au *Tattle* ⁵ qui n'avait duré qu'un été. Dans le *Daily Tatler*, Richard Hovey publiait des études consacrées aux poètes français. On faisait aussi la revue de la presse étrangère et l'on y parlait souvent de *Cosmopolis* et du *Magazine International*. Quand le *Daily Tatler* eut disparu, Peck reprit sa propagande française dans le *Bookman*.

Ses écrits sont ceux d'un homme cultivé, son entreprise était courageuse : il voulait libérer l'Amérique de ses défauts en lui montrant l'exemple de l'Europe. Mais, comme Brownell avant lui, il n'était lui-même qu'à demi libéré et ses hésitations et ses concessions l'empêchèrent d'accomplir l'œuvre qu'il se proposait. Son importance est d'avoir rendu familiers en Amérique les noms de Huysmans, de Mallarmé, de Rimbaud, de Laforgue et de Rémy de Gourmont.

C'est aussi en 1895 qu'on traduisit en anglais le livre de Max Nordeau ; *Dégénérescence* ⁶. L'auteur s'efforçait de démontrer par de pesants arguments scientifiques que les traits distinctifs des écrivains décadents relevaient tous de la pathologie : Baudelaire, Verlaine, Mallarmé étaient des dégénérés. Ces attaques furent

1. Cette édition nouvelle contiendra des études supplémentaires, d'une importance immédiate pour les lecteurs américains. Le *Bookman* donnera chaque mois une biographie de quelque nouvel auteur. De temps à autre on donnera des portraits. — *Bookman*, préface.

2. V. dès les premiers numéros, avec une chronique parisienne assez vivante, des articles sur Maeterlinck :

M. Pidoux : *M. Maeterlinck at home*. *Bookman*, octobre 1895 et J. Stoddard : *An Interview With Mr. Maeterlinck*. *Bookman*, novembre 1895.

3. H. T. Peck : *Stéphane Mallarmé*. *Bookman*, novembre 1898.

4. *The Daily Tatler*: New York, 17-19 novembre 1896.

5. *The Tattle*. New York, mai-septembre 1896.

6. *Degeneration* ; translated from the second edition of the German work. New York, D. Appleton and Co, 1895.

saluées à grands cris par les conservateurs et huées par les partisans de la nouvelle littérature. Le bataille fit rage pendant plus d'un an. Nordau n'eut pas d'adversaire plus acharné que James Huneker qui voyait en lui l'exemple le plus frappant de l'esprit bourgeois auquel l'Amérique devait son préjugé anti-français. En même temps que les symbolistes français qui se défendaient dans *La Plume* et dans *L'Ermitage*¹, Huneker ripostait à *Dégénérescence* dans *Melle New York* et dans des magazines respectables. Il réhabilitait Nietzsche, Baudelaire, Huysmans, Barrès, par des articles enthousiastes où il montrait la vigueur de leur génie. Vers la fin de sa vie, il pouvait se réjouir de voir que les écrivains critiqués par Nordau n'avaient plus besoin de défense : « Nordau's black geese have turned out white swans, which proves that a little prophecy is a dangerous thing »³. Le livre de Nordau était du reste peu dangereux : au moment même de sa parution, il fit pour la cause des poètes français plus de bien que de mal : si quelques bourgeois de plus se persuadèrent de l'immoralité française, les discussions passionnées suscitées par *Dégénérescence* aidèrent beaucoup à répandre le nom des poètes français contemporains.

2. DE 1895 A 1900. — L'ACTION DES PETITES REVUES.

L'année 1895 est celle où l'Amérique s'est le plus intéressée aux écrivains français. Il faut attendre jusqu'à 1914 pour voir un tel intérêt s'élever au sujet d'une littérature étrangère. C'est l'année où l'on discute si violemment les idées de Nordau, c'est l'année où paraît le *Bookman* de Peck, et c'est à partir de cette année-là qu'on va voir paraître une foule de petites revues révolutionnaires imitées des revues symbolistes françaises et consacrées pour la plupart à la propagande française.

La première et la plus importante de ces revues fut le *Chap Book*. Le 15 mai 1894, deux étudiants de Harvard, Stone et Kimball, en lancèrent le premier numéro. Quelques mois plus tard, ils

1. G. Robert : *Richard Wagner et Max Nordau*. *Ermitage*, août 1894.

Léon Bazalgette : *Note sur Max Nordau*. *Ermitage*, août 1894.

Charles Ténib : *Défense de P. V.* *La Plume*, 15 septembre 1894.

2. Huneker dans le *Forum*, juin 1909.

3. V. avec les articles de Huneker : *Regeneration, a reply to Max Nordau, with an introduction by N. M. Butler*. New York, G. P. Putnam's Sons 1896.

V. aussi : J. C. Leclercq : *La Légende de la Décadence Française aux États-Unis*. University of California, 1922.

quittaient l'université. La maison d'éditions Stone and Kimball s'ouvrait à Chicago, et le *Chap Book* y reparaissait en octobre 1894, édité cette fois par Herbert Stone et Bliss Carman. Parmi les collaborateurs se trouva représenté presque tout le groupe des « symbolistes » américains : Richard Hovey, Bliss Carman, C. G. D. Roberts, Archibald Lampman, Duncan Campbell Scott et Gilbert Parker. Il y avait encore, avec George Santanaya et Eugene Field, des poétesses connues : Louise Moulton, Louise Imogen Guiney et Gertrude Hall qui venait de traduire Verlaine. Les tendances communes de ces écrivains assuraient au *Chap Book* un caractère personnel qui manquait aux grands périodiques.

Pour bien marquer l'originalité de la revue, Bliss Carman donna aux premiers numéros l'apparence de ces almanachs ou « chap-books » que les colporteurs vendaient autrefois aux gens des campagnes ¹. Les premiers numéros manifestaient les tendances révolutionnaires des collaborateurs et leur enthousiasme pour la littérature française. On y parlait beaucoup de Verlaine. Gertrude Hall y traduisait *Clair de Lune* ² en même temps qu'on reproduisait l'article d'Anatole France : *Paul Verlaine, à propos de « Mes Hôpitaux »* ².

Verlaine lui-même envoyait un poème des *Épigrammes* ³ qui n'étaient pas encore parus en France. On annonçait la traduction de poèmes choisis de Verlaine, par G. Hall ; celle du théâtre de Maeterlinck par Hovey, et aussi la fondation de *The Green Tree Library*, qui se proposait de publier en anglais les meilleures œuvres des « décadents » européens ⁴ (c'est-à-dire des symbolistes et des nouveaux écrivains). *Les Loisirs de la Poste* de Mallarmé parurent en français dans le *Chap Book* du 15 décembre 1894, *Hérodiade*,

1. *Chap. Book*, n° 1, 1^{er} mai 1894. Sur la page de garde du premier numéro, on trouve cette annonce en pseudo-vieil-anglais : *The Chap Book ; a miscellany of curious and interesting Songs, Ballades, Histories etc ; adorned with a variety of pictures, and very delightful to read ; newly composed by many celebrated writers to which are annexed a large collection of Notices of Books. Chicago, Printed for Stone and Kimball of the Caxton Building where Shopkeepers, Hawkers and others are supplied.*

2. *Chap Book*, 1^{er} juillet 1894.

3. « Mon âge mûr qui ne grommelle,

En somme qu'encore très peu »... *Chap Book*, 15 septembre 1894.

4. *The Green Tree Library, a series of books representing what may broadly be called the new movement in literature. The intention is to publish uniformly the best of the so-called decadent writings of various countries done into English. Chap Book*, 15 septembre 1894.

L'Influence du Symbolisme français.

traduit par R. Hovey en vers blancs, dans le numéro suivant ¹. C'est encore en français qu'on put lire l'article de Mallarmé sur Rimbaud ². L'influence de Maeterlinck est visible aussi dans le *Chap Book*. En plus des articles sur ce poète, on y trouve de poèmes qui s'inspirent de sa manière ³.

La revue se tenait au courant de la peinture et elle faisait la critique des expositions aussi bien que des livres français ; elle reproduisait des croquis d'artistes français ; des portraits de Rimbaud et de Mallarmé par Vallotton (qu'on retrouve dans *Le Livre des Masques*) et des dessins déjà parus dans des revues françaises, surtout dans *La Plume*. Ses lecteurs virent ainsi les illustrations d'André des Gâchons, d'Eugène Grasset, de Chéret, et celles de Pissaro qu'ils ne comprenaient pas toujours. En septembre 1895, le *Chap-Book* mit en vente, avec des dessins d'Aubrey Beardsley, une série d'affiches par Forain, Willette, Steinlen et Toulouse Lautrec.

Car le *Chap Book* était en rapport avec les revues symbolistes dont il s'est sûrement inspiré. Les éditeurs envoyaient leur revue à la *Plume*, au *Magazine International*, à l'*Ermitage*, qui n'aimaient pas leurs poèmes ; « des vers, beaucoup de vers, c'est la partie faible, il faut l'avouer ⁴ ».

Le but du *Chap Book* était de se faire l'organe des poètes symbolistes » américains et des jeunes écrivains américains de tendances semblables, et de faire connaître au public américain le mouvement littéraire européen. Le succès de la revue avait été instantané et de 1894 à 1896, elle remplit très bien le rôle qu'elle s'était proposé. Mais vers le milieu de l'année 1896, le *Chap Book* vieillit subitement. Il se désintéresse des Français et commence à trouver très immoraux les romans de Huysmans et les illustrations de l'*Ymagier*. Il ne faut plus lui parler de Villon, de Verlaine, de Baudelaire ⁵. Il faut lui parler de Kipling, de Barrie, et des Américains Stedman et T. B. Aldrich. On le voit, le *Chap Book* avait eu trop de succès. C'est maintenant un magazine arrivé, qui se range, et qui ne sait pas

1. *Chap Book*, 1^{er} janvier 1895.

2. *Chap Book*, 15 mai 1896.

3. V. en particulier W. Sharp : *The Birth of a Soul*. *Chap Book*, 15 septembre 1894 et Josephine Preston Peabody : *The Woman of Three Sorrows*. *Chap. Book*, 1^{er} septembre 1895.

4. *Ermitage*, 1895, p. 307. V. aussi *Magazine International*, mai 1896.

5. « Their flowers are flowers of evil and their trees bear sodom apples ». *Chap Book*, 15 décembre 1896.

être respectable sans être réactionnaire. En janvier 1897, il paraît en quartos, comme l'*Atheneum* ou l'*Academy*. Il continue, très digne et très fade, jusqu'en 1898, où il se fond avec le *Dial*. Il avait vécu la vie ordinaire des idées littéraires de son époque.

Mais déjà le succès extraordinaire du *Chap-Book* avait provoqué en quelques mois, l'apparition d'une foule de petites revues à son image. Herbert Stone et Bliss Carman, qui les collectionnèrent, en réunirent jusqu'à 150. Il y en avait de tous les États de l'Amérique, surtout des États de l'Ouest, et des plus reculés. Après Chicago, Milwaukee, Kansas City et bien d'autres villes de moindre importance veulent avoir leur revue, et devenir des centres littéraires. Imprimés en caractères souvent fantaisistes sur du papier « moderne » ou « décadent », leurs petits magazines ressemblent tous au *Chap Book* et se ressemblent tous entre eux. Pourtant, chacun prétend avoir des croyances individuelles à défendre, et sur un ton très personnel. Il y a les revues des universités comme le *Lotus* de Kansas City ¹, qui veut être « affranchi mais pas décadent » ou le *Bachelor of Arts* de New-York ² qui se consacre « aux affaires universitaires et à la littérature générale ». On n'y trouve d'ailleurs que des parodies de Maeterlinck, de Nordau, et un article sur Verlaine du poète J. Trumbull Stickney. *The Optimist* de Detroit, qui ne paraît qu'une fois, et *Fin de Siècle* sont des journaux de la pire décadence. Il faut remarquer que cette dernière revue, dont l'esprit autant que le titre était français, avait commencé à paraître en 1890, quatre ans avant le *Chap Book* qui n'eut que du mépris pour « that unspeakable *Fin de Siècle* ». ³ C'était pourtant une revue intéressante. Verlaine y publia ses *Confessions*. On y trouvait, à côté d'histoires grivoises ou grossières, des poèmes en musique de Marie Krynska, et une chronique parisienne de Catulle Mendès.

Quand ils ne copient pas les revues françaises, ces petits magazines s'inspirent du *Yellow Book* anglais, qui d'avril 1894 à avril 1897 leur servit de modèle en même temps qu'il fournissait aux grandes revues des sujets d'articles indignés. *The Yellow Aster* et *The Yellow Curtain* sont donc décadents comme leur couleur l'indique. *Moods* de Philadelphie ⁴ est « a journal intime », *The*

1. *The Lotus* ; *Kansas intercollegiate*. Kansas, Missouri, 1^{er} novembre 1895.

2. *The Bachelor of Arts*, New-York City, mai 1895.

3. *Chap Book*, 1^{er} décembre 1894.

4. *Moods* ; a journal intime. Philadelphie, 1895.

New Bohemian de Chicago ¹ est breezy. Le *Clack-Book* ² parodie le *Chap-Book* et n'y réussit que dans son titre. *The Parisian* ³ veut « whatever is likely to interest and amuse American readers in current European literature ». Mais il est conservateur, et s'intéresse plus à la *Revue des Deux Mondes* et à la *Revue de Paris* qu'aux revues symbolistes. *The Echo* ⁴ est plus vivant ; il reproduit les dessins et les caricatures de tous les éphémères en vogue. On y retrouve les illustrations de *La Caricature*, de *Chic*, de *Théâtre* et même de *La Vie Parisienne*. On pourrait citer aussi *The Pilgrim*, *The Lotos*, *Truth in Boston* et beaucoup d'autres qui n'ont pas plus de caractère.

The Criterion, qui avait essayé en 1889 de réunir les écrivains américains trop dispersés, entre en 1897 dans sa seconde adolescence ⁵. Il suit la mode donnée par le *Chap Book*, publie des poèmes en prose de Catulle Mendès, des Chansons de Verlaine, puis redevient vite le magazine terne qu'il était. *The Bibelot* ⁶ « will teach its readers to distinguish between real literature and the twaddle that has been circulated as literature in the respectable domestic magazine for the last two decades ⁶ » et il reproduit, avec des pièces classiques, quelques poèmes des décadents anglais, de Verlaine et aussi des articles de Symons sur le symbolisme. Plus utile que les autres, il n'a malheureusement que peu de succès.

La plupart de ces revues vivaient seulement quelques mois. On en vit paraître, puis disparaître quatorze dans la première moitié de 1897.

Certaines réussirent pourtant à se soutenir, mais jamais sans éviter une mort misérable. C'est le cas du *Fly-Leaf* ⁷ et du *Philistine* ⁸ qui sans avoir plus de personnalité que les autres magazines, prétendaient être plus sérieux. *The Philistine* était un « periodical of protest » et protestait vigoureusement contre tout, sans grande discrimination. Il redoutait surtout l'influence étrangère et ne voulait

1. *The New Bohemian* ; a modern magazine, Chicago, octobre 1895.

2. *The Clack Book* ; Lansing, Michigan, avril 1896.

3. *The Parisian* ; New-York, février 1896.

4. *The Echo* ; a humorous and artistic periodical, mai 1895.

5. *The Criterion* ; New-York, 16 octobre 1897.

6. *The Bibelot* ; Portland, Maine, janvier 1895.

7. *The Fly Leaf* ; a pamphlet periodical of the new, the new man, new woman new ideas, whimsies and things.

8. *The Philistine*. A periodical of protest, East Aurora, N. Y.

connaître que la littérature américaine. *The Fly Leaf* était aussi essentiellement américain et « essentiellement moderne » sans être « fin de siècle ». Il se moquait du symbolisme et de l'impressionnisme et s'attaquait à la muse décadente, cette « fille jaune », ¹ que les artistes anglais avaient eu l'audace d'importer de Paris ». Ces revues amusent par leur variété, leur fantaisie, mais le talent y manque. Avec le *Chap Book*, il y en eut cependant deux assez remarquables : *The Lark* de Gelett Burgess et *Mlle New-York*, qui eut Vance Thompson et James Hunneker pour éditeurs.

The Lark ² naquit dans un studio de San Francisco le 1^{er} mai 1895. Les éditeurs s'appelaient eux-mêmes « Les Jeunes » (en français). C'étaient Gelett Burgess, Bruce Porter et Ernest Peixotto. Burgess écrivait et dessinait avec beaucoup d'humour et sa revue fut une revue joyeuse. Ce n'était plus en vieil anglais, mais en français qu'elle se présentait à ses lecteurs : « C'est une assez modeste créature que *The Lark* elle ne se mesle pas de personnalités ; étant un oiseau matineux, elle s'occupe du ver ³ ». Elle s'occupait aussi de peinture, et avait un « salon » comme *La Plume*. On y admirait les caricatures des tableaux à la mode. Les dessins et les vers burlesques de *The Lark* se moquaient des théories et des affectations des « décadents » aussi bien que des intellectuels conservateurs de Boston. On y trouvait encore beaucoup de bêtises sans queue ni tête, qui mystifiaient les gens sérieux ⁴. La drôlerie charmante de cette revue assura son succès. Mais les plaisanteries les plus courtes étant les meilleures, *The Lark* mourut de bonne grâce, le 1^{er} avril 1897. Pour faire son oraison funèbre, l'*Epilark* parut, une seule fois, le mois suivant. *The Lark* avait lutté contre les vieilles traditions, les vieux codes respectables par la fantaisie ; et réagi contre la « décadence » par la gaieté. Gelett Burgess avait annoncé plusieurs revues fantaisistes qui ne parurent pas. C'étaient *Phyllida or the Nutmaid* et *The Petit*

1. *The Yellow Girl*, sans doute à cause du *Yellow Book*, l'organe des décadents anglais.

2. *The Lark*, a new note, some of the joy of the morning set here for the refreshment of our souls in the heat of midday. San Francisco, mai 1895.

3. *The Lark*, 1^{er} septembre 1895, « Avis au lecteur » (en français).

4. comme le fameux couplet de *La vache violette* :

I never saw a purple cow
I never hope to see one
But, I tell you, I'd rather see
Than be one.

Journal des Refusés. Peut-être ce dernier magazine ne trouvait-il pas de collaborateurs. Pourtant on ne renvoyait aucun manuscrit ; on les acceptait tous, moyennant 10 dollars par page. Au printemps de 1898, Gelett Burgess fit annoncer la naissance de *L'Enfant Terrible*¹. On y revit des dessins et des poèmes burlesques comme ceux de *The Lark*, des histoires invraisemblables. Mais l'enfant, dont la naissance avait été difficile, ne vécut qu'un mois.

Gelett Burgess, on l'a vu, savait le français, et il aimait à s'en servir pour en tirer des effets amusants, et peut-être aussi pour se moquer des « décadents » épris de mode française. Mais on ne peut dire qu'il ait ressenti l'influence de la France ni même qu'il l'ait jugée utile à la littérature américaine.

Sur la revue dont nous parlerons maintenant, l'influence française est si grande, qu'on la distingue à peine d'une revue française. *Melle New-York*² avait pris pour devise cette phrase de l'hymne de Charles Wesley : « O Lord, the dark Americans convert ! ». C'était par la France que l'éditeur, Vance Thompson, voulait convertir ses compatriotes. Il revenait de Paris où il avait fréquenté les théâtres, les ateliers à la mode, les milieux symbolistes et leurs revues. Aussi le nouveau magazine fut-il le plus risqué et le plus « décadent », de tous, mais celui où l'on vit le plus de talent.

Vance Thompson commença par déclarer que « *Melle New-York* ne se souciait pas du public ». Sur la couverture, *Melle New-York*, en midinette, un carton à chapeau sur ses bras gantés, un chapeau à plumes pour tout vêtement, avait certainement l'air désinvolte. Le public jugea la revue devilish, with the glare of red lights and the flavor of brimstone about her³. On y trouvait en effet encore plus d'histoires inconvenantes et de femmes nues que dans *La Plume*, mais l'influence française ne s'arrêtait pas là. C'est la revue de l'époque qui a publié le plus de poèmes français, le plus de traductions et d'articles sur la littérature française contemporaine. Vance Thompson préparait alors *French Portraits*, une étude sur les poètes français qui ne parut qu'en 1900, mais dont il publia certains chapitres dès 1895 dans sa revue. L'un de ces articles, *The Technique of the Symbolists*⁴, fut très remarqué. Un

1. *L'Enfant Terrible ; Governors : Gelett Burgess and Oliver Herford ; Carolyn Wells, governess*. Published by R. H. Russell, New-York, 1^{er} avril 1898.

2. *Mlle New-York*. New-York, août 1895.

3. *The New Bohemian*, 1895.

4. *Mlle New-York*, novembre 1895.

autre, *Impressions of Verlaine*¹ était beaucoup plus superficiel. Vance Thompson admirait les poètes français, mais on peut le soupçonner d'avoir mieux aimé leurs poses que leur art véritable, aussi sa propagande est-elle dangereuse. James Huneker, qui devint co-éditeur de *Melle New-York* en octobre 1895, est un des meilleurs critiques américains. Sa connaissance des littératures étrangères était très étendue, et les articles qu'il écrivit sur la poésie ou la musique française sont plus sérieux que ceux de Vance Thompson. Malheureusement, ils sont aussi moins nombreux.

Presque tous les aspects du mouvement littéraire à Paris trouvèrent un écho dans *Melle New-York* ; on y parla du vers libre, du poème en prose, de la poésie mystique qu'on n'aimait pas, du satanisme qu'on aimait beaucoup. On défendit violemment les symbolistes contre les attaques de Nordau. Parmi les poèmes qui y furent publiés en français, il faut remarquer ceux de Laforgue, de Verlaine, *le Violoneux* de Tristan Klingsor, *l'Archet* de Charles Cros. Les traductions étaient aussi intéressantes : C'étaient celles des *Litanies* de Baudelaire, de *Prière* de Maurice Maeterlinck, *Il Était un Roi de Thulé* de Laforgue, et quelques *Ballades* de Paul Fort. On lisait encore un conte de Rémy de Gourmont, *les Enfants Assistés* de Jammes, le *Phénomène Futur* de Mallarmé, traduit par George Moore, et *Hermès Psychagôgos* de Marcel Schwob, traduit par Vance Thompson.

Laforgue, Rémy de Gourmont, Jammes, Paul Fort, Schwob, n'étaient pas connus du public américain à cette époque. *Melle New-York* démontrait à ce public l'importance et la diversité du mouvement symboliste. Elle corrigeait l'erreur trop commune de ceux pour qui le mot de « symbolisme » évoquait seulement les noms de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, et l'idée d'une poésie obscure ou troublante.

Le mouvement des petites revues avait été une protestation contre la tyrannie et la nullité des grands magazines. La plupart de ces éphémères étaient sans valeur littéraire. Leurs éditeurs souvent s'en faisaient des jouets, des passe-temps ; quand ils avaient des idées, ils manquaient de talent pour s'en servir. Mais tous étaient décidés à se faire entendre. Le mouvement est important parcequ'il réclame la liberté, qu'il exprime le désir d'individualité de tous les jeunes écrivains de cette époque. Et *Melle New-York*

1. *Mlle New York*, janvier 1896.

joue dans cette manifestation un rôle significatif. Car Gelett Burgess était un indépendant, et les « symbolistes » du *Chap Book* se souciaient encore trop de l'opinion publique. Mais *Melle New-York* prêchait l'individualité à outrance, l'égoïsme et l'orgueil intellectuel nécessaires à un artiste ¹. Et si elle s'intéressait presque exclusivement au symbolisme français, c'est qu'elle voyait en ce mouvement le plus frappant exemple d'individualisme artistique et celui qui pouvait le mieux aider les écrivains d'Amérique à découvrir leur propre personnalité. Si Huneker, Vance Thompson et leurs amis n'ont pas réussi à entraîner les forces artistiques éparses dans le pays et à les concentrer vers un but clairement aperçu, ils faisaient un travail qui était bien le travail à faire et qui fut une préparation utile.

3. DE 1895 A 1910 : NOUVELLES ÉTUDES CRITIQUES.

Les dix premières années du vingtième siècle sont parmi les plus mornes de la littérature américaine. On accorde peu d'attention aux dernières petites revues individualistes : *The Stiletto* ², *Good Cheer* ³, *The Bachelor Book* ⁴, *The Thistle* ⁵, *The Lotus* ⁶, qui disparaissent toutes vers 1906. Les grandes revues gardent leur autorité, mais ne se modernisent pas. Aussi, depuis 1898 l'intérêt pour la poésie française se perd. Avant 1910, les Américains parlent du symbolisme comme d'une école dont on ne peut plus rien attendre : « Nous entendons de moins en moins parler des symbolistes et des décadents. Ce n'est pas qu'ils aient disparu de l'horizon littéraire, mais ils sont incapables de susciter l'enthousiasme qu'ils soulevaient naguère dans des cœurs tendres et des têtes débiles. Verlaine lui-même ne jouit plus entièrement de la réputation qu'on lui avait faite, et il se pourrait que lui aussi disparût comme maint poète meilleur que lui. Des écrivains moins illustres qui attirèrent l'attention, que restera-t-il alors ? De Maeterlinck ? De Moréas ? De Mallarmé ? Ils ont recherché et parfois trouvé

1. « Autolatry, it is the artist's religion ».

2. *The Stiletto*. New-York, août 1900.

3. *Good Cheer, a magazine for cheerful thinkers*. Boston, 1900.

4. *The Bachelor Book*. Chicago, février 1900.

5. *The Thistle, a magazine of protest*. La Rochelle, mars 1902.

6. *The Lotus*. New-York, été 1904. La mort de l'éditeur interrompit ce magazine. Dans son unique numéro on peut lire *L'Éventail de Mlle Mallarmé*, *Chambre d'Amour* de Stuart Merrill et *Votre Domaine est Terre de Petite Fée* de Gustave Kahn.

des arrangements nouveaux de vers, de mots ou de lettres, mais ils n'ont pas rénové la poésie, et ils n'ont pas remplacé les anciennes idoles ¹ ». Suivant l'*Atlantic Monthly*, l'opinion publique mettait en 1900 la poésie française au quatrième rang, après l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie.

Pourtant quelques visiteurs célèbres étaient venus parler de la nouvelle poésie française. Au début de 1900, le cercle français de Harvard invitait Henri de Régnier qui allait jusqu'à San Francisco faire des conférences sur les poètes contemporains ². L'année suivante, Gaston Deschamps vint aux États-Unis. On lui demandait partout ce qu'il pensait des « décadents », et sans comprendre ce que les Américains entendaient par ce mot, il répondait : « Je n'en pense rien, sinon que vous attribuez beaucoup d'importance à une plaisanterie qui amusa jadis quelques brasseries du quartier latin. » Enfin, en 1904, le gouvernement français envoyait Paul Adam parler sur l'évolution esthétique contemporaine à l'exposition de Saint Louis ³. Si le nombre des articles consacrés à la poésie française va diminuant, deux hommes continuent cependant à s'en occuper. En 1900 parurent les *French Portraits* de Vance Thompson ⁴ qui furent froidement accueillis par la critique. On s'étonna que dans ce livre « la jeune France » fût représentée par des auteurs tels que Verlaine, Mallarmé et Barrès, dont les œuvres n'étaient plus à découvrir. Pourtant Thompson étudiait aussi Samain, Signoret, Rodenbach, Jammes, Rebell, qui étaient presque inconnus en Amérique ; mais le ton sur lequel il parlait d'eux fit croire à des critiques sérieux et même à Peck que la réputation de ces poètes ne méritait pas de dépasser le Quartier Latin. Thompson s'était contenté de quelques interviews, de quelques lectures hâtives. Il offrait au lecteur quelques jugements insensés sur les nouveaux écrivains : Barrès était « the drollest, saddest figure in modern French literature ⁵ » ; Jammes : « a shepherd whose flute

1. Notes : *Nation*, février 1898.

2. Voir l'article de J. G. Cooke dans le *Bookman* d'avril 1900.

3. On y remarquait, comme à la Pan-American Exposition de 1900, de nombreux édifices de style français. On apprécie de plus en plus la peinture française : de 1900 à 1910, le Metropolitan Museum achète des toiles de Degas, de Sislev, de Monet. Une très importante exposition des impressionnistes français à Buffalo, suivie de deux autres, à Pittsburg et à Cincinnati en 1908, fit beaucoup pour orienter les esprits vers la conception d'un art nouveau.

4. *French Portraits*. Boston, Richard G. Badger and Co. 1900.

5. *Op. cit.* p. 167.

is out of tune ¹ » ; Hérédia : « The last of the great French negro writers ». Le seul grand poète était Adolphe Retté. Quant aux deux Américains, Vielé-Griffin et Stuart Merrill, tout leur art s'expliquait par leurs origines. Du reste Vance Thompson était bien persuadé que toute la littérature française moderne dérivait en bloc de Poe et de Whitman ³.

Cependant il prétendait admirer ces poètes et les donner en exemple à ses compatriotes. Lui-même se mettait au travail, et sur un ton mi-railleur qui devait le protéger du ridicule, il écrivait ce style excentrique que l'on prit pour la traduction d'un détestable style français. Il offrait tous les « impollués vocables », les « pléonasmes significatifs » réclamés par Moréas. Des expressions comme « a hyssop mood », « augural nights », « avid girls », « temptuous thighs », « desultory suave serpents » exaspérèrent justement les Américains. Toutes proportions gardées, le cas de Vance Thompson était celui de George Moore et de ses *Confessions of a Young Man*, dont Londres avait condamné la pensée et la forme étrangères. C'était la même insolence, un peu plus d'affectation et beaucoup moins de talent. Sans le vouloir, Thompson qui se disait « décadent », travaillait dans le même sens que les parodistes du mouvement symboliste, dans le même sens aussi que Nordau, et contre la propagande qu'il avait faite lui-même dans *Melle New York*.

Son collègue Huneker fut moins maladroit. Car s'il fut lui aussi un disciple des Français, il ne se laissa pas asservir par l'imitation et trouva sa manière personnelle. En 1878, il était parti étudier la musique à Paris où il resta quelques années. Il se rappelait avoir vu Flaubert et avoir écouté Villiers de l'Isle Adam toute une nuit dans un café des Batignolles. Huneker s'essayait alors au journalisme et envoyait des articles au *Philadelphia Bulletin*. C'est comme journaliste qu'il rentra en Amérique et il y fut bientôt très connu à la fois comme critique d'art, critique musical et critique littéraire ⁴. L'étendue de ses connaissances et de ses relations était prodigieuse ; aussi son rôle de propagandiste est-il très important. Il ne faudrait pourtant pas croire, comme on l'a dit, que Huneker

1. *Op. cit.* p. 183.

2. *Op. cit.* p. 115.

3. « Just as Poe created modern French prose, Whitman recreated modern French verse. » *French Portraits*, p. 103.

4. Il écrivait dans *The New-York Sun*, *The New-York Recorder*, *The Morning Adviser*, *The New-York Times*, *The World*, *The Philadelphia Press*.

est un critique « de grande tradition française ». C'est à la tradition du journalisme français et non à celle de la critique qu'il se rattache. Il est au courant de tout et sa copie est toujours prête. Il fait un article brillant sur Huysmans le jour où meurt Huysmans, un article aussi brillant sur la querelle France-Brunetière au lendemain de la mort de Brunetière. Il faut lui être reconnaissant d'avoir publié dans *Melle New York* des poèmes français 'auteurs qu'on ne connaissait pas du tout en Amérique, d'avoir été le premier à faire connaître les peintres post-impressionnistes, et même le premier à parler de Cézanne, Matisse et Picasso ¹. Ses articles sur Barrès ², sur Huysmans ³, Baudelaire ⁴ et Villiers de l'Isle Adam ⁵ sont ceux qui ont le mieux expliqué aux Américains le caractère de ces écrivains. Il fit d'autres découvertes, comme Francis Poictevin et Ernest Hello. Enfin c'est à lui que de Gourmont doit d'être connu en Amérique à cette époque-là.

En 1897, le nom de Rémy de Gourmont était cité comme celui d'un écrivain tout à fait ignoré ⁶. Cette même année Huneker faisait sa connaissance, et il entretint avec lui depuis lors des relations d'amitié. Huneker écrivit la seule bonne étude ⁷ qu'on trouve sur de Gourmont avant 1910. A partir de ce moment, on ne trouve guère d'articles où il ne cite l'opinion de son ami. En souvenir des *Promenades Littéraires*, il intitule l'un de ses recueils de critiques *Promenades of an Impressionist* ⁸.

Pour Rémy de Gourmont, le symbolisme était avant tout le culte de l'individualisme en littérature. C'est aussi ce culte que goûte Huneker dans les œuvres symbolistes. Trop intelligent pour vouloir faire naître une littérature nationale, son but était de sauver la littérature en provoquant chez les écrivains l'amour de l'in-

1. Il écrit sur Cézanne dans le *New-York Sun* en 1901, 1904, 1906 et 1907.

2. *The Evolution of an Egoist : Maurice Barrès. Atlantic Monthly*, août 1907.

3. *A Pessimist's Progress : J. K. Huysmans. North American Review*, septembre 1907.

4. *The Baudelaire Legend. Scribner's Magazine*, février 1909.

5. Reproduit dans : *Iconoclasts. New-York, Charles Scribner's Sons*, 1905. p. 350.

6. *Notes. Nation*, mars 1897. Il s'agit du *Livre des Masques* qu'on n'apprécie pas.

7. Rémy de Gourmont. *New-York Sun*, 14 juin 1900.

8. « There are a hundred books called *Impressionists* and only two called *Promenades*, *Stendhal's* and de Gourmont's. Hence my *Promenades of an Impressionist* ». Huneker à W. C. Brownell, 29 janvier 1910.

dividualisme. Il avait été le premier en Amérique à apprécier Nietzsche, et dès 1888. Il défendit les plus individualistes des écrivains français : Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Huysmans. Les études qu'il leur consacra furent réunies dans un livre qu'il intitula : *Egoists ; a book of supermen*¹.

Mais Huneker est encore un moraliste, plus qu'un vrai critique littéraire : il aime les lettres et les arts, mais reste trop enfermé dans ses émotions et ne se tourne pas vers la technique. Il ne pouvait donc rien faire pour la poésie. Il faut retenir qu'il a guidé le mouvement individualiste venu de France et d'Allemagne, qu'il a parlé très sérieusement aux Américains d'écrivains très sérieux, qu'il les a compris et jugés d'un seul point de vue, mais en montrant non plus leur décadisme, mais leur volonté de s'exprimer et de s'affirmer, en forçant le public américain à les considérer autrement qu'en plaisantant.

Après lui, quelques autres critiques, comme Lucile Dubois, William Aspenwall Bradley dont les articles sur Moréas et Barbey d'Aurevilly furent remarqués, et qui plus récemment a fort bien écrit sur Mme de Noailles et Valéry, continuent à traiter avec plus de soin et d'exactitude la poésie française contemporaine. Chez ces derniers critiques, chez Mencken, chez Van Wyck Brooks, un besoin de critique, d'appréciation des valeurs, de culte des idées se sent enfin : ils préparent la jeune génération qui voudra se consacrer aux problèmes littéraires, avec l'esprit sérieux qu'elle avait quand elle faisait de la morale.

1. *Egoists ; a book of supermen*. New-York, Charles Scribner's Sons, 1909.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE SYMBOLISTE AMÉRICAINE

I. RICHARD HOVEY.

On a vu comment, grâce aux peintres, aux voyageurs et aux critiques, la connaissance des poètes symbolistes s'était répandue aux États-Unis de 1889 à 1895. Aussi, dès cette époque, certains poètes américains subissent-ils l'influence de la jeune école française. Le premier à la ressentir fut sans doute Richard Hovey.

Ses premières admirations suivaient le goût du jour. C'est en imitant Swinburne, Browning, D. G. Rossetti, et à l'occasion Shakespeare et les Elizabéthains qu'il débute par des odes à son université et des poèmes illisibles maintenant. Mais il est banal avec talent et son vers est souvent musical. A partir de son séjour en Europe, de ses rencontres avec Mallarmé et Maeterlinck, il transforme sa manière. Il comprend alors, après Lanier, l'importance des recherches techniques, et il étudie la poésie grecque et la poésie française.

En 1896 et en 1897, Hovey traduit quelques vers de Verlaine, dix Chansons de Maeterlinck et les poèmes les plus parnassiens de Mallarmé. Ces traductions comptent parmi les meilleures de l'époque. C'est une chose rare en Amérique que cette admiration pour Mallarmé, aussi sincère que celle des disciples français du poète. La poésie de Mallarmé, c'était pour Hovey un monde lointain et musical, mystérieusement calme, qu'il a voulu transcrire dans ce paysage :

On battlemented mornings de
The gold alembic days distil,
The violet rocks remember yet,
The winter winds that moaned and sighed.
The grasses and the leaves are still¹.

1. *Mallarmé*. V. Richard Hovey: *To the End of the Trail*, New-York Duffield and Co, 1908.

Cet admirateur de Mallarmé s'est amusé un jour à refaire l'*Après-Midi d'un Faune*. Le poète harassé par la ville fuit dans un bois d'érables tout peuplé de « chipmunks ». C'est là qu'il entrevoit le faune américain :

There's a sense of presence that lurks in the branches.
 But where ?
 In vain—evasive ever through the glade
 Departing footsteps fail.

Le faune s'apprivoise enfin :

Thou whom my soul desireth, even thou
 Sprawl'st by my side who fled'st at my pursuit
 I see the sharp ears through the tangled hair¹.

Mais où est le mystère du poème symboliste ?

Hovey admirait aussi Verlaine et Maeterlinck dont il a étudié la formule dramatique. Il connaissait encore Henri de Régnier. Ces mauvais vers français le prouvent :

Au Seuil.

Le destin nous a pris de sa main forte,
 Il nous a pris en plein soleil, soudain,
 Il nous a pris avec son haut dédain
 Et il nous a montré la sombre porte.

Peut-être, l'âme de l'homme est si folle !
 On rencontrera le sourire d'un dieu
 Qui nous bénira de ses grands yeux bleus
 Et nous rassurera de ses mains molles².

On croirait à une parodie. Mais des imitations aussi conscientes que ce poème ou *The Faun* sont très rares chez Hovey. S'efforçant (après tant d'autres) de faire naître une poésie nationale, il se défendait d'imiter les étrangers. Il voulait jouer un rôle qui correspondît au leur, et les égaler sans rien leur devoir. A partir de 1895, renouvelant donc sa forme, il s'affranchit en partie du jargon poétique de ses débuts et sa métrique assouplie est souvent celle du vers libre. Ce vers libre qui ne doit rien à Whitman, Hovey en trouva sûrement le modèle chez les poètes français auxquels

1. *The Faun. V. Along the Trail*, Boston, Small, Maynard et Co 1898. p. 83.

2. *To the End of the Trail* Duffield and Co, New-York, 1908. p. 148.

il s'intéressait à cette époque. Il lui arrive alors d'écrire des vers d'un ton très moderne, qui ne datent pas comme le reste de son œuvre :

I said in my heart, I am sick of four walls and a ceiling.
I have need of the sky.
I have business with the grass.

When I got to the woods I found out
What the Spring was about,
With her gypsy ways
And her heart ablaze

Coming up from the South
With the wander-lure of witch songs in her mouth¹.

Ces vers pour leur fermeté sont dignes de la renaissance de 1913. Ceux qui suivent, d'un rythme si sûrement adapté au motif décrit, font pressentir une réelle maîtrise.

Apollon poursuit Daphné :

But she, with her maiden heart
Fluttered and frayed as a bird in snare,
Fled with fear-laden heart
Into the wood.
And Apollo up-leaping,
And rent with desire and despair,
Sped after her, crying :
Ah, leave me not, love...²

On cite généralement *Taliesin* comme le chef-d'œuvre technique de Richard Hovey. On admirait dans ce poème plus de 30 mètres différents, des formes poétiques inédites, d'autres adaptées de la métrique grecque. Malheureusement, ni la langue, ni les images n'étaient rajeunies, et le sujet métaphysique de ce « masque » dégage un ennui accablant. Il reste quelques beaux vers.

Si Richard Hovey avait réussi dans son effort vers l'assouplissement et le rajeunissement du métier poétique, son rôle serait comparable à celui de Verlaine en France et de Henley en Angleterre. Et c'est ce qu'il désirait. Mais un certain manque de conviction qui l'arrêtait toujours aux demi-mesures, et cette croyance intime

1. *Spring*. V. *Along the Trail*. p. 56.

2. *The Laurel*. V. *To the End of the Trail*. p. 8.

qu'au fond la technique importe moins que le sens philosophique d'un poème, causèrent son échec.

Le théâtre de Hovey correspond aux drames de Yeats et de Maeterlinck. L'influence du symboliste belge se mêle à celle de Shakespeare et de Tennyson dans *Launcelot and Guinevere* ¹ et dans *The Birth of Galahad* ². Le spectateur est immédiatement jeté dans le rêve par des phrases mystérieuses qui se répètent, et par un décor inquiétant : « Dreamy forests, skys lowering or resonant, parks and fountains, stretch of sea and dreary moats ». C'est bien le décor de Maeterlinck. Les personnages secondaires sont aussi les mêmes : les valets, les jardiniers, les nourrices. Dans *The Quest of Merlin* l'enchanteur rappelle le Merlin de *Joyzelle* et les « Norms » sont « les forces inconnues » du théâtre de Maeterlinck : les « énormes puissances invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions » ³. Mais la forme de ces drames, d'où vient-elle ? Le système des scènes en vers alternant avec les scènes en prose ne doit rien à Maeterlinck.

Ces pièces aujourd'hui démodées ne semblent pas avoir déplu à Mallarmé qui écrivait à Hovey : « J'achève avec délices, mon cher poète, la si musicale lecture de votre tragédie *The Marriage of Guinevere*, où l'exquisité de votre vers blanc neuf et jeune accompagne la beauté poignante, suave et pure des lignes que donnent, dans leur attitude, vos personnages de rêve autant qu'humains ⁴ ».

Maeterlinck félicitait également le poète américain : « Je viens de lire d'un trait *The Birth of Galahad*, je l'aime et je l'admire. Je l'aime surtout parce qu'il a le courage complet de l'amour, qu'il pose un beau problème de morale humaine, et qu'il ose le résoudre par dessus l'étroite loyauté des âmes sans horizon et sans passion, dans une sorte de joie et de lumière ⁵ ».

Pourtant la traduction que fit Hovey du théâtre de Maeterlinck ⁶

1. *Launcelot and Guinevere, a poem in dramas : Dedication, the Quest of Merlin, the Marriage of Guinevere*. New-York, John Lowell Co, 1891.

2. *The Birth of Galahad*. Boston, Small Maynard and Co, 1898.

3. Maeterlinck. *Théâtre*, vol. I, préface.

4. Lettre de Mallarmé à Hovey, 19 novembre 1898, publiée par Barbara Matulka dans la *Romanic Review*, automne 1927.

5. Lettre de Maeterlinck à Hovey, 12 septembre 1898(do).

6. *The Plays of Maurice Maeterlinck : Princess Maleine, The Intruder, The Blind, The Seven Princesses, Alladines and Palomides, Pelléas and Mélisande, Home, The Death of Tintagiles*, translated by Richard Hovey. Chicago, Stone and Kimball, 1894-1896.

eut sans doute plus d'influence sur les contemporains que ses propres drames. Elle nous intéresse à un autre point de vue. C'est dans la préface de cette traduction que Richard Hovey déclare l'existence d'un nouveau mouvement poétique : le symbolisme américain.

Il faut dire que dans l'espoir de former une nouvelle Pléiade américaine, Hovey avait groupé autour de lui certains artistes un peu mieux doués que les autres, pas assez cependant pour se vouloir distincts de la masse et insurgés contre elle. Ils ne partageaient aucune discipline poétique, mais seulement ce désir de créer une poésie nationale, et des traits d'optimisme et de santé morale qu'ils considéraient comme typiquement américains. C'étaient Bliss Carman, George Douglas Roberts, Archibald Lampman et Gilbert Parker. Tous, sauf Hovey, étaient canadiens. Voilà les poètes que Richard Hovey, dans son désir d'attirer sur eux les reflets d'une gloire étrangère, déclare former « l'école symboliste américaine ». Le symbolisme est défini comme « un mouvement universel qui n'est pas l'imitation par beaucoup des excentricités d'un seul, mais, chez des écrivains sans communauté de race, de pays ou de mode d'existence, le développement spontané de traits et de méthodes semblables ¹ ». De ce mouvement soi-disant international les chefs étaient Mallarmé en France, Maeterlinck en Belgique, Gilbert Parker en Angleterre et — Richard Hovey était modeste — Bliss Carman en Amérique.

Les nouveaux « symbolistes » revendiquaient une originalité absolue : « *Vistas* de William Sharp et la *Salomé* de Wilde n'auraient peut-être jamais été écrits, si leurs auteurs avaient moins bien connu la littérature contemporaine du Continent, mais Carman, Roberts et Parker ont évidemment atteint leurs résultats sans aucune communication avec la France ou la Belgique. Leur œuvre est plus saine, plus fraîche, moins morbide ¹ ».

Suivait le manifeste symboliste américain : Cette poésie doit naître « d'une parfaite démocratie qui ne sera pas satisfaite avant d'avoir parachevé la fraternité de la race ». Elle veut « parler librement de la femme et des rapports qu'occasionne sa présence dans le monde ». C'est une poésie chrétienne, caractérisée par une « énergie virile qui remplace la sentimentalité » et par « une note hellénique de joie ». S'agit-il de morale ou de poésie ? Voici enfin qu'on parle de technique : « le désir de spontanéité a créé une plus grande

1. *The Symbolism of Maurice Maeterlinck*, préface à la traduction de Hovey.
L'influence du symbolisme français.

liberté dans la technique, poussant les jeunes poètes à la fois vers les mesures plus simples de la ballade et vers la complexité et le naturel du *vers libre* (en français). Les nouveaux poètes ne désirent pas se débarrasser des vieilles formes. Leur but est l'enrichissement, non l'appauvrissement. Ils croient que le but de la forme est de révéler l'esprit, et dans les mains de cet homme rare qui est leur maître, le vers non-conventionnel obéit plus vite et plus subtilement qu'aucune autre forme au sens changeant de la pensée et de l'émotion ¹ ».

On le remarquera, il n'est jamais question dans ce manifeste de symbolisme proprement dit, mais on y trouve certaines théories du symbolisme français, adaptées au goût américain et à peine reconnaissables. C'est bien des Français que les nouveaux poètes ont appris cette recherche du vers libre. Des symbolistes aussi, et sans doute de Maeterlinck, vient l'idéalisme philosophique de la nouvelle école. Il lui reste pour toute originalité ces qualités « nationales » de virilité et d'optimisme extérieures à la poésie et peut-être moins américaines que Hovey ne voulait le dire, puisqu'il les avait choisies pour réagir contre le goût persistant de ses compatriotes pour tout ce qui est mièvre et sentimental en poésie.

Il est facile de voir que les œuvres des prétendus symbolistes justifient mal leurs théories.

Leur chef, Bliss Carman, fut déclaré « symboliste » quand il publia *Behind the Arras ; a book of the unseen* ². Pour les Américains, le titre rappelait Maeterlinck. Il ne s'agissait pourtant que d'histoires en vers comme on en lisait partout. En réalité, Carman ne s'est jamais inspiré de la poésie française qu'il ignorait. Même son admiration pour Verlaine était toute sentimentale et s'adressait au bohème plus qu'à l'écrivain. Carman n'a rien d'un symboliste. Il faut chercher ses meilleurs vers dans *Songs from Vagabondia* ³ qu'il écrivit avec R. Hovey. Il y a là des poèmes qui sentent l'herbe fraîche et l'air du matin. Pour le reste, ce « symboliste » est un versificateur vendu aux grands magazines, comme ses confrères. Rien ne le distingue d'eux, sinon un peu plus d'élégance, une plus

1. *Ibid.*

2. *Behind the Arras, a book of the unseen*. Boston and New-York, Lamson Wolfe and Co, 1895.

3. *Songs from Vagabondia*, by Bliss Carman and Richard Hovey, Boston, Copeland and Day, 1894. V. aussi : *More Songs from, Vagabondia*, Boston, Copeland and Day, 1896 ; et : *Last Songs from Vagabondia*, Boston, Small, Maynard and Co, 1901.

grande facilité à rimer, et cette facilité était alors une des plaies de l'Amérique.

Les poèmes d'Archibald Lampman s'inspirent des mêmes émotions « naturelles ». Ils disent les joies de la santé et des promenades à la campagne, en des vers de la pire médiocrité.

C. G. D. Roberts est plus intéressant. Il commença par chanter la nature du Canada en vers traditionnels, virils et sains. En 1893, il vint à New-York où lui furent révélés Rossetti, Swinburne et Baudelaire. Dans *New-York Nocturnes* ¹ il s'éloigne de la « robustious school » et revient à cette « poetry of the city » où Symons voyait l'avenir de la poésie américaine. Roberts, dans ce volume, adopte la manière de Baudelaire, les obsessions de Baudelaire, des images et des transpositions comme celles de Baudelaire :

Dawn like a lily lies upon the land
Since I have known the whiteness of your hand ²

Here is the street
Made holy by the passing of her feet
..... and the place
Is tremulous with memory of her face ³.

Malheureusement, cette influence de Baudelaire que déplorait les critiques était sans intérêt, puisque c'était seulement une imitation superficielle qui ne pouvait aider Roberts à se forger une forme. Dans *The Book of the Rose* ⁴ on ne trouve encore que des réminiscences.

Such beauty seems
To cry like violins.
Your mouth, your throat, your eyes, your hand, your hair
To look at these is harps within my soul ⁵.

O take me into the still places of your heart,
And hide me under the night of your deep hair,
And touch me with the benediction of your hands ⁶

1. *New York Nocturnes and other poems*. Boston and New-York, Lamson, Wolfe and Co, 1898.

2. *Presence*. *New-York Nocturnes*, p. 21.

3. *A Street Vigil*. *New-York Nocturnes*, p. 30.

4. *The Book of the Rose*. Philadelphia, Curtiss Publishing Co, 1900.

5. *On the Upper Deck*. *The Book of the Rose*, p. 3.

6. *The Fear of Love*. *The Book of the Rose*, p. 23.

A côté du groupe de Hovey, on trouve quelques « symbolistes » isolés comme Philip Henry Savage ¹, mort trop jeune pour avoir rien produit de définitif ; et Josephine Preston Peabody qui s'inspira de Yeats comme de Maeterlinck, et écrivit un drame symboliste, d'ailleurs médiocre ². Sur ces poètes l'influence française est encore lointaine ; ils reflètent quelques attitudes des poètes mondiaux de l'époque. C'est qu'à l'exception de Hovey et de Roberts ces poètes américains ont connu le symbolisme par les idées d'écrivains anglais, par leurs vers, à travers des auteurs comme William Sharp et Symons, aux mains desquels le symbolisme français était devenu un art pâli et sans force. Aussi n'ont-ils gardé de ce mouvement que certaines attitudes envers la vie, étioquant encore l'art déjà sans sève des poètes anglais de 1890.

En réalité « l'école symboliste » américaine n'exista que dans l'imagination de Richard Hovey. Il y eut seulement, à l'occasion, chez Roberts et chez Hovey, une imitation sans importance de la manière des poètes français, et de la part de Hovey, une orientation vers la technique moderne, également inspirée des expériences françaises, qui n'aboutit pas. Répétons-le : Si Hovey ne réussit pas, c'est qu'il n'était qu'à demi libéré des préjugés qu'il combattait chez ses contemporains. Il refusa de se servir des innovations qu'il admirait chez les symbolistes français, à cause de cette illusion qui a été celle de toute sa génération : qu'il fallait se garder de toute influence étrangère pour hâter l'apparition de la littérature virile qui devait fleurir sur le sol américain. L'orgueil national fit répéter cette absurdité pendant des années, on la répète et on l'imprime encore dans certains milieux américains. Elle perdit sa vogue le jour où l'on comprit qu'un art est autonome dès qu'il a trouvé la technique qui lui convient, et qu'on peut seulement obtenir cette technique par l'étude des poètes qui ont trouvé la leur, à quelque pays qu'ils appartiennent. Le patriotisme de Richard Hovey n'a pas suscité de poésie nationale. Tout au plus a-t-il flatté quelque temps la vanité du public et faussé son goût, en lui persuadant que des esprits aussi médiocres que les prétendus « symbolistes » pouvaient être représentatifs de l'Amérique.

1. V. *First Poems and Fragments*. Boston, Copeland and Day, 1895.

2. V. *The Wayfarers*. Boston, Copeland and Day, 1898 ; et *Fortune and Men's Eyes*. Boston, Small, Maynard and Co, 1900.

2. WILLIAM VAUGHAN MOODY.

Richard Hovey mourut jeune, et ceux qui espéraient voir naître une poésie américaine moderne expliquèrent son échec par cette mort. Ils durent reporter leurs espoirs sur un autre jeune poète, William Vaughan Moody, et les voir de nouveau brisés par sa mort soudaine.

Moody avait repris quelques années plus tard l'effort de Hovey et son œuvre se rattache directement au premier « symbolisme » américain.

Dès son entrée à l'université, il s'était essayé à des vers, où l'on trouve, à côté de l'influence de Milton et de Keats, celle de Browning, et celle de Rossetti qu'on lisait beaucoup à Harvard en 1889. Moody passa en Europe sa dernière année d'études. Il demeura quelques mois en France, où il semble s'être seulement amusé¹. Il devait y revenir plusieurs fois, en 1895, puis en 1902. Il savait le français, mais s'il se tenait au courant de la littérature française contemporaine, il n'y cherchait pas de modèles. Il écrivait en 1899 : « The Muses, I groundedly believe, reside at present on an obscure peak, (not yet visited) of New Hampshire or Maine. At any rate, that's where I purpose to seek them and Europe be damned² ».

Rentré en Amérique, il prit pour sujets de poèmes³ les problèmes de la vie américaine moderne. *The Brute* glorifie l'effroyable machinerie d'où sortira la ville idéale ; *The Quarry* s'inspire de la politique extérieure des États-Unis ; *The Menagerie* est un poème sur l'évolution. Cependant la forme de ces poèmes est très peu moderne. Les problèmes contemporains y sont traités sous forme d'allégorie. On a toujours appelé Moody un poète symboliste. Mais chez lui le symbole transpose des faits plutôt que des idées ou des sentiments, et c'est un symbole systématique qui s'impose à l'esprit et interdit toute suggestion. Cette manière allégorique est plus près du parnasse que du symbolisme français.

Les poèmes de Moody sont souvent obscurs. L'obscurité y vient moins d'un symbole trop recherché que d'un style encom-

1. « We have been in Paris now seven weeks and I have learned this dainty Sodom pretty well, I flatter myself. » Moody à son ami Robert Lovett, 22 novembre 1892.

2. Moody à Daniel G. Mason ; 18 décembre 1899.

3. V. *Poems by William Vaughan Moody*. Boston, Houghton Mifflin and Co, 1901.

bré de rhétorique et lourd de souvenirs classiques. Le vocabulaire de Moody est très riche et très artificiel. On y trouve des mots du jargon poétique anglais : *yonder*, *twain* etc ; des mots pris à Shakespeare ou à Milton ; et d'autres comme *bataillons*, *vesperine*, *margen!*, *windelstise*, qui sont peut-être d'inspiration symboliste. A côté de poèmes vigoureux et parfois beaux ¹, certains sont d'une sentimentalité ou même d'une religiosité très désagréables ².

Cependant Moody cherchait la formule du drame américain moderne. Ses lettres disent cette préoccupation « The thing I have most at heart just now is a poetic, I mean a verse-play. I am heart and soul dedicated to the conviction that modern life can be presented on the stage in the poetic medium and only in that medium. By all means, we shall have an American drama ³ ».

Moody reprenait ainsi la tentative faite par Hovey dans *Launcelot and Guenevere* et dans *Taliesin*. Comme Hovey aussi, Moody se pénètre des tragédies grecques ⁴, mais il ne s'inspire pas de Maeterlinck.

Il écrivit une trilogie : *The Fire Bringer*, *The Masque of Judgment*, *The Death of Eve*. Sous une forme symbolique ces drames philosophiques voulaient prouver l'union de Dieu et de ses créatures : *The Fire Bringer* s'inspirait du *Prometheus* de John Trumbull Stickney, un poète chez qui l'influence de Browning s'alliait à celle de Verlaine. Il faut citer pour leur caractère symboliste certains passages lyriques de ce drame :

Des voix chantent dans les ténèbres :

« Hush, Hark, the pouring music, never yet
The pools below the waterfalls, thy pools,
Thy dark pools, o, my heart ! » ⁵

Ici, ce qui est rare dans la poésie de Moody, les vers ne cherchent pas à exprimer, mais à suggérer, et à suggérer l'inexprimable. Ces vers mélodieux et vraiment symbolistes ne seraient pas déplacés dans une pièce de Maeterlinck.

The Death of Eve n'est qu'un fragment. Moody en avait trouvé

1. *The Brute*, *Jetsam*.

2. *The Meeting of the Waters*. *Good Friday Night*.

3. Moody à M^{rs} C. H. Toy, 17 février 1909.

4. Il relit tous les tragiques grecs à Paris en 1902.

5. « *The Fire Bringer* », acte I, p. 56.

l'idée dans *La Vision d'Ève* du poète parnassien Léon Dierx. La conception de la pièce américaine vient du motif central du poème français :

« Or, les enfants jouaient. Soudain, le premier-né,
Debout, l'œil plein de fauve ardeur, la lèvre amère,
Frappa l'autre, éperdu, sous un poing forcené.

Ève accourut tremblante et pâle de stupeur.

Bientôt tout s'apaisa, fureur, plaintes, baisers,
Et la femme
Immobile, ses doigts sous un genou croisés,
Sentit les jours futurs monter noirs dans son âme.

Dans *The Death of Eve*, c'est Caïn qui évoque cette scène où pour la première fois il vit l'effroi de sa mère. La pièce décrit ces jours futurs qu'Ève avait pressentis :

Du fond de l'avenir Azraël menaçant
Te montrait-il ce fils, ayant fait l'œuvre humaine,
Qui s'enfuyait, sinistre, et marqué par le sang ?

Azraël, l'ange de la mort, reparait aussi chez Moody, et le premier acte du drame américain, qui retrace la vie d'horreur de Caïn dans la cité d'Enoch, est le développement de cette strophe de Dierx :

Le voyais-tu mourir longuement dans Enoch,
Rempart poussé d'un jet sur le puissant blasphème
Des maudits qui gravaient le défi sur le roc ?

Mais la conclusion des deux poèmes est tout opposée : Ève n'a pas compris « que le mal était né, qu'il serait immortel ; que l'amour périrait avec l'aïeule blonde ». Au contraire, Ève croit à la beauté de la vie, malgré le crime, à l'éternité de l'amour ; et elle veut avec Caïn se justifier devant Dieu ¹.

Ce drame optimiste et chrétien a bien tous les traits que Hovey définissait comme ceux du symbolisme américain. Moody mourut d'ailleurs avant de l'achever. Il est probable que, s'il eût vécu

1. Peut-être ce passage est-il un souvenir d'un petit poème de Baudelaire.

il se fût obstiné à rechercher la formule américaine de tout drame et de toute poésie.

Après Hovey, et les symbolistes américains, un homme de talent s'efforce encore de faire naître une poésie nationale. Après lui la poésie américaine retombe dans une médiocrité qui durera jusqu'à la renaissance de 1913.

CHAPITRE V

LA POÉSIE « FIN DE SIÈCLE » INSPIRÉE DE VERLAINE ET DE BAUDELAIRE

Les poètes de cette école, ou plutôt de cette tendance, étaient plus franchement en révolte contre la tradition, et ne se souciaient pas de nationalisme artistique. Ils avaient commencé à écrire avant les « symbolistes » et se firent entendre plus longtemps. Comme il se plaisaient à forcer l'attention du public en scandalisant, ce qui était très facile, on leur vit imiter les poses les plus extravagantes des poètes anglais et français de la fin du siècle : ils se proclamaient les disciples de Baudelaire, Oscar Wilde et Verlaine. Verlaine fut leur maître le plus important.

De même que les poètes académiques américains imitaient les poètes académiques anglais, les décadents américains imitaient les décadents anglais. L'un de ces Anglais, Arthur O'Shaughnessy, mourut à Chicago en 1881. Ses vers, dont Louise Moulton publia des extraits en 1894, n'eurent aucun succès auprès de la critique qui montra pour ces poèmes morbides « la même répulsion que pour tant de toiles répugnantes du Salon français. » Mais déjà O'Shaughnessy avait des disciples. C'est un des premiers imitateurs de Verlaine, et on lui doit la première traduction de ce poète en Amérique : il traduisit *Clair de Lune* sous le titre de *Pastel* dans son recueil *Songs of a Worker* (1881).

Le plus célèbre des décadents américains, Francis Saltus, se mit à l'école de la France et passa la plus grande partie de sa vie à Paris. C'était un des protégés de Théophile Gautier dont l'art lui servit constamment de modèle. L'œuvre de Saltus heurte toutes les idées courantes américaines : il fut violemment critiqué pour avoir imité Baudelaire dans ses humeurs les plus étranges, et pour avoir par exemple, dans *Elasks and Flagons* ² consacré un

1. Mort en 1886.

2. *Flasks and Flagons* Buffalo, C. W. Moulton, 1894.

poème à chaque boisson, depuis la bière jusqu'à l'absinthe ; enfin pour avoir « déchaîné le démon de la convoitise charnelle dans ce livre répugnant : « *The Witch of En Dor* ¹ » « Charles Baudelaire, s'écriait le critique, de quoi n'es-tu pas coupable, dans ton œuvre et dans celle de tes imitateurs ! ».

Voici quelques exemples de cette imitation forcenée de Baudelaire que suffiraient à trahir certains titres de poèmes dans *Honey and Gall* ², tels *Negra Venus*, *Spleen*, *Landscape of Flesh*.

Mute pallid mass of withering flesh inert
Thou knowest the secret that I fain would learn.

.....

How must I loathe thy ugliness and spurn
Thy purple putrid swollen breast of dirt
Wherein each avid worm awaits its turn ³.

La Vénus noire de Baudelaire se reconnaît encore dans la *Zazza* de Francis Saltus :

Zazza, fair pompous-breasted perfect queen
A marvelous glory of black flesh thou wert.
Can I forget thy velvet-ebon skin,
Thy torse, grace flexile, and thine eyes
Mirage of sultry prisms, flashing in

.....

Can I forget thy coast, fair Zanzibar
Deluged in gold, in verdure and in light ⁴ ?

Ces échos baudelairiens furent pourtant moins fréquents que les échos verlainiens : Saltus et tous ses disciples pratiquèrent ce genre de pastiche :

The night in June,
The silv'ry moon,
The linnet's cry,
The cobalt sky,
The night when first we met,
Can we forget ?

1. *The Witch of En-Dor*. Buffalo, C. W. Moulton, 1891.

2. *Honey and Gall*. Philadelphie, J. B. Lippincot, 1873.

3. *Lines to a Corpse : Honey and Gall*, p. 186.

4. *Negra Venus*, *op. cit.*, p. 141.

On retrouve ici les motifs du décor sentimental de Verlaine :

The serenade,
The leafy glade,
The pouring rain,
The hurricane
The night my lips were wet
Can you forget ?

The lonely park
The shadows dark ¹.

Ces rythmes se poursuivent pendant huit strophes ; et je ne cite qu'un poème entre beaucoup. On comprend comme le charme facile de ces vers sautillants pouvait excuser des habitudes néfastes de négligence et de laisser-aller.

Il était aussi bien peu indiqué de refaire du Musset vers 1880.

In Vicenza the dark,
Not a light, save the spark
Of a torch.
With a red sullen flame,
O'er the duke's crested name
On his porch ².

Peut-être Saltus était-il sur une meilleure voie quand il imitait Gautier : la précision des mots et la solidité de la phrase auraient pu lui donner l'idée d'une discipline formelle : malheureusement on pastiche Gautier, comme on pastiche Verlaine, sans chercher à comprendre ses qualités les plus essentielles. Nous verrons quel parti les poètes américains de 1917 tirèrent de l'étude d'*Émaux et Camées*, et comment Gautier sauva la poésie d'une nouvelle crise d'abandon et de facilité.

Voici à quel genre d'imitation s'adonne Saltus :

Des losanges de plomb ceignent	Through fissured spire
Les vitraux colorés	The sunbeam's gyre
Où les feux du soleil teignent	Weaveth a magic web of rays
Les reflets errants qui baignent	Iris, gold gleaming as it plays
Les plafonds armoriés.	On marbled choir.

1. *Souvenirs*, op. cit., p. 141.

2. *Vicenza*, op. cit., p. 81.

Cent colonnes décomposées	Long, dark, severe
Par de bizarres ciseaux,	The naves appear
Comme des faisceaux d'épées	In pious patriarchal gloom :
Au long de la nef roupées	Circled by columned walls, that
Portent les sveltes arceaux ¹ .	[loom
	Their shades austere ² .

Dans la peinture d'un paysage exotique, l'emploi des mots précieux et des noms propres donne au tableau de Saltus l'atmosphère d'un tableau de Gautier.

Seraskeer's turret, the Mosque,
Yena Djami, its kiosque,
And the dome of Selim,
Towered their portals and grees
Far above the yew-trees
Twilight dim
Of bosk ³.

Saltus s'est même risqué à faire du Gautier en français

Celle que j'ai le plus aimée,
Avait la taille d'une almée,
De gros yeux bleus aux longs cils noirs,
Un teint de rose et de neige
Comme l'Albane et le Corrège
Seuls dans le rêve ont pu voir ⁴.

Les couleurs y sont, mais ce n'est ni très français, ni très joli : Saltus avait mieux à faire que de perdre son temps à ces copies d'enfant sage.

Parmi les exilés, il faut citer avec Saltus, William Theodore Peters qui contribua au *Quartier Latin*, petite revue décadente publiée à Paris. Il fit paraître un recueil de vers : *Poesies out of Rings*, réussit à faire jouer une pièce à Paris ⁵ où il mourut de misère.

Francis Saltus avait un frère, Edgar Saltus, l'un des plus connus parmi les décadents de New-York. Vers 1890, on pouvait le voir

1. *La Basilique*. Gautier : *Poésies Complètes*. Vol. I, p. 35.

2. *Tours* : *Honey and Gall*, p. 132.

3. *Turquerie* : *Honey and Gall*, p. 98.

4. *A...* op. cit. p. 81.

5. *The Tournament of Love*, joué au Théâtre d'Application edn 1894.

6. *V. Melle New-York*, août 1895.

aux vendredis d'Edgar Fawcett, où l'on rencontrait aussi Stuart Merrill et Russell Sturgis qui venait de traduire Maupassant. On l'apercevait encore le soir sur Broadway, précédé ou suivi de trois ou quatre chats qu'il tenait en laisse. Bien qu'il ait écrit un recueil de vers : *Poppies and Mandragoras*, il était essayiste plus que poète. Il tenait pour quelques rares disciples un salon à la Mallarmé où ses invités l'écoutaient en silence lire des poèmes chinois et expliquer l'art oriental. On voit à quel point les manières de vivre de certains poètes français frappaient ces poètes qui se souciaient bien moins de lire leurs œuvres sérieuses. Les qualités d'élégance de Saltus lui valent aujourd'hui un renouveau de succès ; mais à son époque il ne plut qu'à quelques fervents de décadisme ; les critiques lui reprochaient en général son admiration pour Villiers de l'Isle Adam et la manière trop française de sa prose érotique.

C'est encore par les sujets de ses poèmes qu'Isabella T. Aitkin atteignit une certaine notoriété ; c'est en scandalisant le public que Vance Thompson arriva à une grande notoriété : le style de ses poèmes est aussi « pourpre » que celui de ses articles : ses vers sont pleins de phrases volées à ses contemporains américains ou français. De temps en temps il imite Laforgue de cette façon :

I am the fool of Pampelune
The consort of the vagrom moon ;
We fare together, she and I
In vague and vast complicity.

Il lui arrive même de traduire pour ses lecteurs de *Melle New York* de longs poèmes de Laforgue qu'il signe sans donner la moindre indication qui en trahisse l'origine. Vance Thompson était un peu charlatan, et n'était guère poète. Quand il ne tourne pas de petits vers amusants dans le genre de :

I walked down Broadway to and fro
Along the ghost of Edgar Poe

il ne vaut pas la peine qu'on le lise.

Vers la même époque, un ami de Vance Thompson, un aventurier venu d'Australie, Lingwood Evans, publiait deux volumes de vers libres : *The Father of Livor* et *The Avenue of Farthingales*. Dans ces recueils, il imitait suivant l'humeur du moment les rythmes de Verlaine ou ceux de Verhaeren. Cependant James Huncker

qui n'était pas poète, imitait Mallarmé et Huysmans dans ses poèmes en prose.

Le XIX^e siècle finit sans amener cette renaissance de la poésie qu'on attendait. La poésie « fin de siècle » survécut dix ans encore. L'intérêt réel ou de scandale qu'on avait accordé aux poètes français s'affaiblit. Les artistes décadents américains, sans s'inquiéter des nouveaux maîtres, firent entendre les mêmes échos lassants de Verlaine et de Baudelaire. Vers 1903, on voit paraître un recueil anonyme de vers baudelairiens intitulé *The Book of Jade*. En 1907, vinrent d'Angleterre les poésies décadentes d'un autre exilé, Wilbur Underwood. Son *Book of Masks* contenait une vingtaine de poésies d'un style précieux brodé sur le thème des *Fêtes Galantes*. Et dans les vers de Joseph Trumbull Stickney¹ le souvenir de Verlaine est constant :

It's growing evening in my soul
It darkens in.
At the gray windows now and then
I hear them toll
The hour-and-day long chimes of St. Etienne.
Indeed I'd not have lived elsewhere
Nor otherwise,
Nor as the dreary saying is
Been happier,
To wear the love of life within my eye².

Dans ces vers Stickney n'imité que Verlaine, mais son désir le plus fervent fut de réaliser une poésie où l'influence de Tennyson tempérerait celle de Verlaine : la combinaison menaçait d'être fade et l'œuvre inachevée de J. T. Stickney est pleine de poèmes sans intérêt et à demi victoriens, à demi symbolistes.

Ce poète est l'aboutissement naturel de l'art décadent, et de vingt ans d'adaptation systématique des mêmes poètes étrangers. Il faut attendre 1912, pour que l'étude critique des Français et l'imitation raisonnée de certains de leurs procédés redonne la vie à cet art épuisé.

Pourtant un dernier décadent croit encore au miracle. C'est George Sylvester Viereck qui s'imagine sauver la poésie en lui donnant la passion, ce qui pour lui veut dire imiter Baudelaire une fois de plus. A lui aussi Baudelaire est apparu :

1. Ami de William Vaughan Moody, instructeur à Harvard ; mort très jeune.

2. *In Summer: Poems of Joseph Trumbull Stickney*. Boston, Houghton Mifflin and Co, 1905. V. p. 22.

I heard a song and I had no choice.
 But to listen as into my heart it stole...
 Strange loves that speak with a siren voice
 And lusts that rot both body and soul¹.

Avec Baudelaire, il imite Swinburne, c'est-à-dire qu'il refait l'expérience faite vingt ans auparavant et avec plus de chances de succès par Saltus qui pourtant avait échoué.

Viereck écrit parfois assez vigoureusement et il retrouve la musique de Baudelaire :

I lay beside you. On your lips the while
 Hovered, most strange, the mirage of a smile.

.....
 With all its beauty and its faultless grace,
 Your body, dearest, is a haunted place².

Du reste il ne doutait pas d'avoir réussi : « I have given a new lyric impetus to my country — I have loosened the tongues of young American poets — I may safely say that I am one of the leaders of the insurgents ». Les critiques lui répondirent que Baudelaire, tout comme les autres poètes maudits, Byron et Swinburne, n'était plus à la mode, et que le thème de la sainteté du péché appartenait aux choses du passé, que le grand désespoir et la grande passion avaient assez longtemps fatigué leurs oreilles et que le moment était venu de trouver autre chose.

CONCLUSION.

De 1880 à 1910, la poésie américaine n'évolue pas. Au cours de ces trente années on assiste à des tentatives de libération qui n'aboutissent pas. Pourtant les anciennes traditions manquent de sève et on travaille sans être satisfait de ce que l'on fait : la France semble à quelques-uns un modèle possible. Lentement la connaissance du symbolisme français pénètre en Amérique, et bientôt ce mouvement ne laisse plus aucun artiste indifférent : certains s'efforcent de l'adapter au goût du public ; mais ces essais échouent tous également.

1. *Charles Baudelaire. Nineveh and other Poems*, New-York, Moffat, Yard and Co., 1907.

2. *The Haunted House*, op. cit., p. 158.

3. *The Candle and the Flame*, New-York, Moffat, Yard and Co, 1912, préface.

C'est que toute pénétration de l'art français s'est faite au milieu de la résistance de la masse pensante et écrivante. Parmi tous les préjugés qui écrasaient cette masse, le préjugé contre la France était un des plus vivaces. Huneker l'attribuait à l'ignorance et à l'esprit bourgeois et ces deux défauts n'étaient pas en voie de disparaître. De plus cette pénétration de l'influence française, particulièrement de la poésie symboliste, s'est faite au début du moins par l'Angleterre : en chemin le symbolisme a perdu beaucoup de ses forces. Les critiques et certains poètes eurent sur le symbolisme la plupart des idées de Symons ou d'Edmund Gosse ; beaucoup n'avaient jamais pris de contact direct avec les poètes français, et s'étaient formé une idée du symbolisme dans les œuvres de Swinburne ou de William Sharp : aussi ils confondent souvent les symbolistes avec les parnassiens, puis avec les impressionnistes ¹. Fait curieux, le symbolisme a eu l'attrait du mystère : le mot a fasciné beaucoup de gens ; certains noms glorieux ont imposé un respect inexplicable : Baudelaire et Verlaine d'abord, puis Maeterlinck et Mallarmé furent tout le symbolisme. Il est bien évident que des poètes plus faciles pour les oreilles étrangères tels que H. de Régnier, Samain, Merrill ou Jammes auraient donné du mouvement une idée plus simple et plus assimilable, ceux-là n'étaient que très peu connus avant 1905.

Mais il est bien évident que si aucun poète américain n'a su tirer de sa connaissance du symbolisme français des ressources essentielles, c'est qu'il ne s'en est pas trouvé d'assez hardi. E. Pound l'écrivait plus tard, tout le mal est venu de ce qu'il n'existait pas alors un petit groupe d'esprit aventureux. Ceux qui osèrent lutter contre le puritanisme étaient soit des clowns littéraires, soit des critiques à moitié libérés, comme Peck ou Brownell. Une personnalité assez vigoureuse aurait suffi à enrôler les courages épars, à former ce petit noyau d'esprit aventureux, malgré les difficultés du terrain.

Aussi, à l'exception de quelques décadents qui passent leur vie à écrire des drôleries, tous les poètes de cette génération retombent dans la prison de la poésie nationale et nationaliste. Le public, la critique les encouragent : Le *Forum* énumérait les vertus de cette littérature idéale, « une littérature chargée des sentiments nationaux et propres à la race, et qui deviendra, par la puissance de son interprétation, une véritable révélation de notre vie... Le

1. Baudelaire et Gautier seuls étaient lus universellement.

peuple américain n'est pas encore arrivé à sa complète conscience nationale... Le corps de la nation est si vaste que son salut dépend de la parfaite organisation de sa vie spirituelle... Les services rendus par la littérature anglaise sont d'une importance pratique qu'on ne peut pas exagérer... La conclusion déclarait la nécessité d'une littérature qui fût au service de la nation. Mais aucun de ces moralistes, aucun même de ces amuseurs ne soupçonnait l'importance de la technique : si certains repoussent l'influence de l'Angleterre, c'est par pur orgueil national, si certains autres s'intéressent au symbolisme, c'est pour de nombreux sentiments qui n'ont rien à voir avec la curiosité des nouveautés techniques. Et quand on se rappelle que la grande affaire du symbolisme a été la technique poétique, on ne s'étonnera pas que la connaissance de ce mouvement n'ait alors rien apporté de vital aux Américains

CHAPITRE VI.

L'ÉTAT DE LA POÉSIE AMÉRICAINE VERS 1910 ET 1912

Ainsi, on ne saurait exagérer la banalité et l'atonie de la production poétique aux États-Unis vers 1910. N'est-il pas surprenant de voir les poètes qui étaient célèbres cesser de publier, et attendre la révolution poétique de 1912 pour reprendre vie ? Markham ne publie rien entre 1901, date de *Lincoln and Other Poems*, et 1914, date de *The Shoes of Happiness*. Lizette W. Reese reste silencieuse de 1909 à 1920, année où elle publie *Spicewood*, œuvre qui dépasse ses précédentes en sûreté technique et en qualités de précision. Bliss Carman montre un certain découragement entre 1904 (*Songs of the Sea Children*) et 1913 (*Daughters of Dawn*). Moody finit sa carrière sur des drames en prose. Ridgeley Torrence écrit en 1900 son premier livre de vers : *The House of a Hundred Lights*, et il attend un quart de siècle pour publier son second, *Hesperides*. Edgar Lee Masters n'est pas une exception, car, dans cette période de fermentation et d'entraînements secrets, il réserve ses forces pour *Spoon River* qui ne paraîtra qu'en 1914, après le commencement de la renaissance poétique. Le cas de Sandburg nous mènerait aux mêmes conclusions. La seule exception digne d'être notée, c'est celle de E. A. Robinson, qui choisit justement cette date de 1910, où il semble bien qu'il y ait une discontinuité entre le présent et le passé, pour publier un de ses livres les plus intéressants : *The Town down the River*.

Il n'était pas douteux, même alors, que ce ralentissement de la production chez les poètes les plus notoires fût un fait favorable. Plus que jamais on attendait une période de vraie poésie. A chaque nouvelle publication, les critiques croyaient voir le signal d'une éclosion poétique. Pendant que les auteurs du passé hésitaient, attendant une idée féconde, tout le monde sentait que la poésie était dans l'air. Si ces auteurs hésitaient, c'est que la banalité

avait lassé leurs volontés. Il était devenu trop facile d'écrire des vers et de les faire publier. La renaissance s'est faite en opposition à ces tendances générales qui étaient, en somme, celles de 1880 aussi bien que celles de 1905. Ceux qui arrivèrent ensuite à la notoriété ; Pound, Fletcher, H. D., Gertrude Stein, travaillaient dans l'ombre, et tous se détachaient des traditions de leur pays, quelques-uns mêmes de la vie de leur pays.

1910 est donc une période latente. Les œuvres qu'on publie cette année-là (et l'anthologie de L. Untermeyer ¹ n'en mentionne que trois) portent les mêmes marques traditionnelles. Cette atonie est sans doute le résultat des conditions que nous avons étudiées précédemment. Aux causes de dégénérescence : culture puritaine, servilité envers l'Angleterre, parti-pris des revues, et fausses orientations, on peut en ajouter une autre : le manque de centralisation. En 1912, Harriet Monroe se plaint de ce que « le poète ne peut presque jamais se consacrer à son art avec toute son énergie... Il souffre de la décentralisation du goût littéraire et de l'absence d'une autorité. Son monde n'est pas une coterie dans une capitale, avec un groupe fermé de critiques dont le jugement, juste ou faux, soulève la discussion, mais quelques lecteurs dispersés sur une large étendue et servis par des journalistes qui généralement faussent ou ignorent la notion de poésie ² ».

Il n'y avait plus de centre littéraire. Personne n'aurait osé écrire comme le faisait Howells en 1900 : « La seule critique que nous admettions était celle de Boston³ ». L'Est et l'Ouest avaient des tendances différentes et dans toutes les grandes villes se trouvaient des écoles indépendantes qui hésitaient entre ces deux grandes traditions ou s'essayaient à des façons plus modernes. Dans l'Est, l'influence de la nouvelle Angleterre était indéracinable ; les poètes, et les peintres plus encore, continuaient à la subir. Percy Mackaye faisait en vers une série d'éloges des morts et des vivants illustres. F. E. Coates traitait également le moderne en vers anciens. Dans l'Ouest les poèmes descriptifs des montagnes et des villes rappelaient J. Miller et l'époque qu'il symbolise.

Si aucun événement n'était venu transformer les esprits, la poésie de l'Amérique aurait probablement continué dans cette

1. Louis Untermeyer : *Modern American Poetry*. New-York, Harcourt, Brace and Howe Inc, 1919.

2. *Modern American Poetry*. *Poetry Review*, octobre 1912.

3. W. Dean Howells : *Literary Friends and Acquaintances*, 1900.

voie. Mais ceux mêmes qui nous paraissent aujourd'hui continuer brillamment la tradition américaine, tels Frost et E. L. Masters, ne se manifestèrent pleinement qu'après l'année de la révolution, 1913.

Avant cette date, on était prêt, on attendait. A. Lowell disait : « L'Amérique a produit deux grands poètes seulement : Whitman et Poe. Les autres premiers poètes américains étaient des gens dignes et cultivés, mais ils étaient les poètes d'une province anglaise plutôt que de l'Amérique, et très évidemment inférieurs à leurs ancêtres¹ ». De l'époque de Whitman à 1912, elle ne trouve rien de grande valeur. On était donc arrivé à une constatation franche et vraie.

Sachant d'abord que dans l'ombre des artistes se cherchaient une voie ; ensuite que la renaissance s'est faite en opposition aux tendances de la poésie courante du temps, nous pouvons nous demander si rien cependant ne laissait prévoir quelle direction allaient prendre les poètes depuis si longtemps attendus. Ce n'est certes pas dans les recueils de vers enregistrés par l'anthologie de L. Untermeyer pour les années 1908-1911 que nous trouverions des tendances nouvelles². On voit dans ces œuvres se continuer l'imitation anglaise, l'hédonisme sans volupté du début du siècle.

Mais rien ne peut être plus instructif, pour se faire une idée de l'état d'esprit où se trouvait le poète américain moyen de 1912, que de lire le premier recueil d'Amy Lowell, paru à Boston en 1912, et intitulé : *A Dome of Many-Coloured Glass*.

A. Lowell fut toute sa vie en compromis avec le passé et le pré-

1. *New Tendencies in American Poetry*. New-York, the Mc Millan Co, 1917. V. Préface.

2. Voici cette liste :

- | | | |
|------|----------------|---|
| 1908 | G. Sterling | : <i>A Wine of Wizardry</i> . |
| 1909 | R. Burton | : <i>From the Book of Life</i> . |
| | L. I. Guirey | : <i>Happy Ending</i> . |
| | T. A. Daly | : <i>Carmina</i> . |
| | J. Oppenheim | : <i>Doctor Rash</i> . |
| | | : <i>Monday Morning and other Poems</i> . |
| 1910 | E. A. Robinson | : <i>The Town down the River</i> . |
| | A. H. Branch | : <i>Rose of the Wind</i> . |
| | H. Kemp | : <i>Judas</i> . |
| | H. Traubel | : <i>Optimos</i> . |
| 1911 | G. Sterling | : <i>The House of Orchids</i> . |
| | B. L. Taylor | : <i>A Line o' Love or two</i> . |

sent. Par son nom et sa fortune, mais aussi parce qu'elle satisfaisait la masse des esprits moyens par cet équilibre entre l'étrange et les vieilles habitudes qui plaît au public, elle obtint un succès et une influence indéniables. Nous verrons comme elle s'abandonnait invariablement à la mode et au dernier livre qu'elle venait de lire. Pour toutes ces raisons, elle peut en 1912 représenter l'esprit de la poésie américaine.

La page de garde de *A Dome of Many-Coloured Glass* porte deux épigraphes, l'une tirée de Shelley, l'autre de Samain. La poésie de Shelley, celle de Keats et celle de Samain exercent sur ces poèmes des influences qu'on ne peut isoler. Mais le plaisir n'est pas grand à lire ce livre : des vers délicats dans le rythme classique, des légendes, des vers pour enfants ; un peu plus d'art que d'habitude, un peu plus de couleur, parfois un poème qui cherche à traduire une impression ; mais aucune idée centrale ; c'est encore le recueil classique de vers de circonstances sur le modèle de *Landmarks and other Poems*, *The White Sail and other Poems*. Les poètes n'ont pas encore pris possession de leur individualité.

C'est surtout de Keats qu'Amy Lowell s'inspire dans ce premier recueil. Mais elle a aussi lu les parnassiens français et ces symbolistes qui aimèrent le classique des formes et les couleurs brillantes : Samain et H. de Régnier. Elle a lu aussi Francis Jammes dont on est surpris de trouver une imitation dans ce volume.

Les titres seuls de ces poèmes montrent une lecture constante des œuvres de Keats. (*To John Keats ; suggested by a cover of a volume of Keat's poems.— To-Morrow to Fresh Woods and Pastures New*). A. Lowell s'est essayée à une poésie délicate et somptueuse comme celle de Keats : ce sont les mêmes tableaux aux détails finement tracés ; les mêmes couleurs intenses et chaudes du poète anglais, sans sa discrétion et sans sa netteté dans l'exécution. Les fleurs dont elle décore ses jardins, ce sont les violettes, les roses trémières, les pavots « à l'odeur de miel », celles des vers de Keats. Le second poème du recueil est un souvenir de *The Ode to a Nightingale* ; *Azure and Gold* imite *Blue, T'is the life of Heaven*. Dans *Loon Point*, on trouve harmonisés le début de *Callidore* et les *Soirs* de Samain. Dans d'autres poèmes, Amy Lowell s'inspire de H. de Régnier. Elle se souvient de ses images, de celle par exemple du nageur sorti des flots. Bien que toutes ces images soient évidemment empruntées, il est impossible d'isoler ces éléments qui étaient le bien commun du XIX^e siècle anglais et du parnasse français.

Ainsi, A. Lowell écrit :

To make a pavement for your feet, I stripped
My soul for you to walk upon...¹

Yeats avait déjà dit :

I have spread my dreams under your feet,
Tread softly because you tread on my dreams »²

et Samain :

J'ai la fièvre.....
D'étendre sous tes pieds comme un manteau de roi
Ma vie. ³

Une des imitations les plus nettes et les plus réussies est le poème intitulé *Epitaph In A Churchyard, South Carolina*, qui pastiche agréablement Francis Jammes. Quant à *Market Day*, c'est aussi un poème à la manière de Jammes qui décrit avec humour de petites choses pour finir sur une touche sentimentale.

Si A. Lowell a peuplé son imagination d'images empruntées à tous ces auteurs, elle n'a pas cherché à acquérir leurs méthodes : il y a dans son recueil des symboles, mais pas un poème symboliste ; il lui arrive de commencer un poème sur des notes empruntées à Samain ou à H. de Régner, et de continuer de la façon la plus prosaïque ; ce n'est que par accident qu'elle associe les choses deux par deux, rarement qu'elle crée des analogies ; encore moins recherche-t-elle la musique. Si, dans ce recueil beaucoup plus moderne que la plupart des volumes qui étouffent les librairies d'alors, l'influence française contre-balance assez également l'influence anglaise, elle s'arrête cependant à des emprunts d'images. C'est aux plus parnassiens des symbolistes qu'A. Lowell les a demandées, et à ceux d'entre eux qui s'apparentent le plus à Keats. Bien entendu, aucun de ces poèmes n'est un effort vers une technique nouvelle. Celle qui écrira plus tard que l'effort de la nouvelle école fut de « dire autrement ce que d'autres avaient dit ⁴ » ne fait pas encore partie de cette nouvelle école. Mais, je le répète, ce livre repré-

1. *Aftermath. A Dome of Many-Coloured Glass.* p. 104.

2. *Achâ Wishes for the Cloths of Heaven.*

3. *Chariot d'Or.* p. 97.

4. *The New Republic, poetry number*, novembre 1916.

sente bien ce qu'eût normalement écrit, à cette époque, un jeune homme doué de dons poétiques. Bien peu de choses dans ce premier livre laissaient prévoir les qualités du second volume d'A. Lowell, où elle prétendait inaugurer une technique nouvelle.

Prenons un deuxième exemple :

La publication de *The Lyric Year*¹, en 1912, saluée par les transports de joie de Braithwaite dans le *Boston Evening Transcript*, de Charles Vale dans le *Forum*, annonçait-elle l'explosion de 1913 ? Il suffit de lire cette anthologie pour voir qu'on essaierait en vain de plier les faits pour faire sortir le mouvement imagiste d'une évolution logique et lente. A peine trouvera-t-on dans ce recueil les marques d'une poésie plus moderne.

Mais ce qu'il faut noter, c'est que *The Lyric Year* fut un des premiers efforts pour se libérer des exigences du magazine, et pour donner aux poètes le moyen de se faire connaître directement à ceux qui s'intéressaient plus à la poésie qu'aux faits divers. Dans sa préface l'éditeur remarque : « la poésie de notre vingtième siècle est démocratique, scientifique, humaine. Son indépendance montre la touche libératrice de Walt Whitman, admirable de robuste optimisme. »

A lire cette collection on reconnaît en effet la marque de Whitman. Or, nous avons vu que ce poète, qui avait un moment incarné l'esprit du pays, n'avait pas fait école. Il avait été admiré par l'Ouest qui l'interprétait mal. Quand, au début du vingtième siècle, les Américains se sentirent poussés par les critiques, et surtout les critiques anglais, à se faire une poésie nationale et à reprendre l'exemple de Whitman, quelques imitateurs sans gloire parurent dont le nombre augmenta. Mais ces gens croyaient se libérer de fades écrits en reprenant une manière oubliée. Les vrais successeurs de Whitman, ceux qui lui ont pris à la fois sa pensée et son style, ce sont les poètes socialistes : Ernest Crosby, Horace Traubel ; celui-ci, dans *Optimos*, et dans *Chant Communal*, nous donne un poème dont le rythme est celui de la prose plutôt que celui des vers ; il abuse des répétitions qui dans ses vers comme dans ceux de Whitman donnent une impression de grande vigueur musculaire. Sa manière est pleine d'une noble aisance, mais elle est sans originalité.

1. *The Lyric Year : one hundred poems edited by F. Earle*. New-York, Mitchell Kennerley, 1912.

Dans *The Lyric Year*, on peut compter comme les disciples de Whitman ceux qui prêchent en vers contre les méfaits d'une civilisation matérialiste. Dans *Pittsburg*, J. Oppenheim imite son modèle d'assez loin, c'est le même style plié au rythme d'une plainte. L'imitation réussit moins bien à J. W. Lloyd, dont les intentions sont aussi plus didactiques. *America* de H. Scheffauer, et *The Mob* de Ed. Davies Schoomaker, ont tous les défauts du style de Whitman sans aucune de ses violences.

A lire cette anthologie, on pourrait croire que le mouvement en faveur d'une poésie industrielle qu'avaient encouragé quelques années auparavant Margaret Widdemer, Florence Wilkinson, Harriet Monroe et d'autres encore allait aboutir : les plaines cultivées de l'Ouest, les fermes, les usines, les ponts métalliques, les chemins de fer aériens, voilà quelques-uns des sujets traités sur d'anciens rythmes. Aucune tentative artistique d'ailleurs. A côté de ces sujets modernes passionnés ou révoltés, tous traduits en rhétorique, toute la tradition reste intacte, tout le vocabulaire consacré par les siècles, tous les mots consacrés par l'esprit académique sont accumulés dans des vers de la plus désespérante banalité. *To a Thrush*, de T. A. Daly, est typique du genre et obtint un prix. Si parmi la diversité des sujets traités on s'efforçait de discerner des tendances, on pourrait grouper ainsi les poètes :

Les prédicateurs, les réformateurs sociaux, descendants de cette longue lignée puritaine à laquelle appartenaient Hovey, Moody, et la plupart des poètes de la Nouvelle-Angleterre.

Ceux qu'on a appelés les « poètes cosmiques » et que les Anglais considéraient comme les représentants les plus fidèles de la poésie américaine : En 1914, Richard Aldington écrivait dans *l'Egoist* : « En Angleterre, nous avons tendance à mépriser la poésie américaine et à bon droit, car je ne connais rien de plus ennuyeux que le poète cosmique américain. Dans ce genre de poésie qui vient de Whitman en partie et de Swinburne, une profusion de lettres majuscules, des expressions vagues et pompeuses, cherchent à traduire une vision de l'univers et tout ce qui se trouve sous la lune sur le même plan ».

Les faiseurs de vers de circonstance, aussi nombreux, qui participent du même style.

Les « modernes », qui écrivent des sonnets sur les express transcontinentaux.

S'il fallait trouver une influence prédominante, ce serait celle

de Whitman, à côté de celle de Browning. On voit aussi l'influence de quelques modernes chez Eloise Briton, Ludwig Lewisohn, Hermann Scheffauer. Sur cent poèmes publiés la même année par cent auteurs, on trouve au moins 90 médiocrités. Enfin, et c'est là le plus important, personne ne se soucie de la technique. Et c'est de ce recueil que Braithwaite pouvait écrire : « Ce livre regarde le futur en face et avec confiance, car il exprime les espoirs et les aspirations de la vie nationale et individuelle, dont l'âme et les couleurs sent de solides principes de morale, des obligations sociales, une justice humanitaire, des responsabilités morales et des visions spirituelles, qui, formant une sorte d'unité artistique et essentielle, ouvrent dans le futur de nouvelles perspectives ¹ ». Et voilà où l'on en était à la veille des premières publications de E. Pound, Aldington, et H. D. dans *Poetry* à Chicago. On attendait encore en 1912 un Whitman moderne, un poète américain qui pût symboliser l'esprit du pays selon un idéal plus européen qu'américain. Ce qui entretenait cette illusion, c'était de sentir chez beaucoup de ces poètes dont on pouvait aisément dire les défauts une certaine richesse de tempérament. Un poème, celui de Edna V. Millay, *Renaissance* fut remarqué par beaucoup. Il avait belle allure, même si la technique en soutenait mal l'élan. Cette force poétique chez quelques uns, la variété des sujets traités, la modernité de ces sujets, faisaient oublier l'absence d'art. Or, ce fut au nom de l'art, de la discipline artistique, de la technique, que se fit la révolution poétique. Ce ne fut pas au nom de la modernité scientifique, de l'industrialisme, ou d'une tradition anglaise ou américaine.

Comment donc expliquer ce changement miraculeux de direction ? C'est ce que nous essayerons de faire plus loin en montrant les résultats de l'influence française. Ce qu'il faudrait peut-être déjà déterminer, c'est comment une expérience qui avait échoué vingt ans auparavant put réussir en 1912. Dans le chapitre précédent, nous avons montré que si l'influence française n'avait pas été profonde, elle avait été assez étendue. Nous avons aussi montré qu'après une influence passagère qui n'attaqua pas l'esprit littéraire des États-Unis, certains cerveaux modernes s'étaient intéressés à l'art français. Ce n'étaient pas de grands artistes, mais des gens intelligents qui avaient été écoutés avec attention. Et

1. W. S. Braithwaite dans le *Boston Evening Transcript*, 14 octobre 1912.

nous avons également constaté que les traductions d'œuvres européennes devenaient de plus en plus nombreuses : *Poet-Lore* se consacre presque exclusivement à des traductions (de Maeterlinck, Ibsen, D'Annunzio en particulier). Le champ semblait donc s'être lentement préparé à recevoir une semence nouvelle. Cette même année, 1912, vit paraître deux magazines, l'un à Boston, l'autre à Chicago. Celui de Chicago, *Poetry*, fut très ouvert aux œuvres étrangères. Dans le numéro de décembre parut un groupe de poèmes de W. B. Yeats. E. Pound devint le correspondant étranger de cette revue, et fournit des notes sur l'art européen et même sur l'art asiatique.

Cette année 1912¹, si elle ne réalise rien, est du moins chargée de germes de nouveautés. Ce qui était encore indécis cette année-là fut lumineux l'année suivante. Mais déjà plus que jamais les jeunes se révoltent contre les habitudes d'écrire, contre les idées en cours chez les éditeurs et les directeurs : on voulait faire du neuf. Masfield connaissait son grand succès américain : on se cherchait des maîtres partout où on pouvait. Et puis une révolte se forme contre la poésie faite pour le public ; ce qui amène des réprobations².

Enfin cette révolte contre l'ensemble des idées et des coutumes, qui n'est pourtant appuyée sur rien de déterminé, sur aucune conception nouvelle de la littérature, conduit à la création de quelques revues sans principes philosophiques et dont le seul but est de donner à qui montre quelque talent l'occasion de se voir imprimé : Les premiers numéros de *Poetry* ne présentent pas de poèmes très intéressants mais il faut bien croire que certaines forces étaient dans l'air, car la revue s'anima bientôt et alors qu'elle avait débuté encore mal épurée du jargon whitmanien, des idées de poésie démocratique, elle devint une revue où l'on parla d'art. Elle a donc eu le sort inverse de celui de ces petites revues qui dans les dernières années du XIX^e siècle partaient sur un terrain assez solide et se trouvaient bientôt englouties dans les traditions

1. E. Pound décrivait ainsi cet état d'esprit : « 1912 was a bad year, we all ran about like puppies with ten tin cans tied to our tails. The tincans of Swinburnian rhyming, of Browningsians, of Kiplingsians, a resonant pendant, magniloquent, Miltonic, sonorous. » *Egoist*, mai 1916.

2. Par exemple A. D. Ficke écrit dans la *North American Review* en 1911 : « Je répugne à admettre que les poètes aient le droit de mépriser l'ensemble de leurs contemporains comme une bande d'imbéciles. »

3. *Poetry ; a Magazine of Verse ; edited by Harriet Monroe*. Chicago, octobre 1912.

Remarquons-le tout de suite : les premiers vers intéressants sont venus à *Poetry* de Londres ; d'Aldington d'abord, de Pound, de Yeats, de H. D. ; c'est-à-dire, soit d'Anglais, soit d'Américains exilés : il semble donc qu'à cette époque le seul moyen de s'arracher à l'ambiance énervante ait été de s'expatrier.

Au dîner donné en l'honneur de W. B. Yeats par *Poetry*, à Chicago, en 1914, le poète irlandais fit un discours dont les idées générales devaient frapper les esprits : « Aujourd'hui, quand j'ouvre la revue américaine courante, je trouve que tout ce contre quoi nous nous rebellions à cette époque-là (il parle de ses débuts littéraires) — sentimentalité, rhétorique, conseils moraux — survit encore dans ce pays. Ce n'est pas parce que vous êtes trop loin de l'Angleterre, mais vous êtes trop loin de Paris. C'est de Paris que presque toutes les grandes influences artistiques et littéraires nous sont venues depuis Chaucer jusqu'à présent. Aujourd'hui les expériences prosodiques des poètes français sont imposantes de variété et de délicatesse. La meilleure littérature anglaise est dominée par la critique française : c'est en France que règne le grand esprit critique. L'époque victorienne l'oublia ; elleoublia aussi que l'art est fait de sobriété, et se mit à prêcher. Quand je vis Paul Verlaine à Paris, il me dit qu'il ne pourrait pas traduire Tennyson parce qu'il était « trop anglais, trop noble » — « Quand il devrait être désolé, il a trop de réminiscences ».

« Nous autres en Angleterre, notre petit groupe de rimeurs, nous étions fatigués de tout cela. Nous voulions nous débarrasser, non seulement de la rhétorique, mais aussi du vocabulaire poétique. Nous essayâmes de nous dépouiller de tout ce qui était artificiel, d'acquérir un style pareil à celui de la conversation, aussi simple que la plus simple prose, comme un cri de nos cœurs... La poésie qui est naturellement simple, qui pourrait être aussi bien de très simple prose, doit avoir un effet immédiat, pourvu que vous ayez le public qui convient. Ce public, il se peut que vous l'attendiez des années, mais quand vous l'aurez trouvé, cet effet immédiat se produira ¹ ».

1. V. ce discours reproduit en partie dans *Poetry*, avril 1914.

DEUXIÈME PARTIE

L'INFLUENCE DE LA POÉSIE FRANÇAISE DANS LA LUTTE CONTRE LA TRADITION

Dès 1910, on pouvait sentir des signes de révolte. Les poètes qui travaillaient dans l'ombre, fatigués des déliquescentes décadentes, de la rhétorique de Whitman, de celle de Kipling, s'évadaient vers des terres plus lointaines. Ainsi Frost étudiait très sérieusement les Grecs anciens, Pound les troubadours. Sandburg, sans aller si loin, trouvait dans la vie et dans la langue américaine une diction originale et solide. Lorsqu'en 1912 se produisirent la première manifestation et la première victoire du nouveau style, délivré partiellement de l'éloquence et du cliché, libéré de rythmes trop connus, les poètes vieux et jeunes eurent une révélation : Masters, qui venait lui-même d'ouvrir l'anthologie grecque, fut très frappé en lisant dans *Poetry* les premiers vers de Sandburg, et Amy Lowell qui avait imité dans *A Dome of Many-Coloured Glass* les poètes les plus divers, commença à s'intéresser au style net et au mot juste.

Pour le rythme, ce fut plus long : ni l'étude des Grecs, ni celle des troubadours ne conduisait à un complet remaniement du vers anglais. Après Browning, Pound adaptait à l'anglais les formes provençales ; Aldington lisait beaucoup Southey, Landor, Whitman, qui avaient certaines curiosités rythmiques. Ce ne fut que le jour où l'on se mit à l'étude des Français modernes que le vers libre fut découvert. Il fut la plus importante découverte, en tout cas celle qui fit le plus de bruit, et la plus tangible innovation aux yeux du vulgaire. Il eut entre autres ce résultat qu'il compléta les premières tentatives vers la précision et la dureté verbale ; les clichés et les chevilles n'avaient plus d'excuses ; les vers pou-

vaient s'écrire avec la liberté de la prose sans que la poésie y perdît de sa concentration. C'est ce perfectionnement, obtenu par une réaction acharnée contre les poèmes sans poésie de la génération de Shaw et d'Ibsen, et contre le symbolisme dilué qui restait des dernières années du XIX^e siècle, qui est la plus claire conquête des années 1910-1914.

Les poètes qu'on va étudier montrent une semblable recherche de la précision, de la transmission du réel par les moyens les plus brefs; et tous ont beaucoup emprunté aux poètes français dont ils ont corrigé certaines vues, perfectionné certaines méthodes. C'est aux poètes symbolistes de la deuxième génération, mais aussi à Laforgue, à Corbière et à Gautier qu'ils empruntent des moyens. Certains poètes sont pris dans un compromis : ils approuvent la volonté de concision des imagistes, mais ils ne se soucient pas de dépasser Henri de Régnier ou Verhaeren qui leur inspirent infiniment plus de sympathie que Corbière ou Laforgue. Ces poètes n'ont guère fait qu'étendre d'eau l'essence distillée par les poètes français.

CHAPITRE PREMIER

L'ATTAQUE IMAGISTE

En 1912, la rupture avec la tradition se précise ; il en est encore qui croient à l'éducation du public, qui se font un devoir patriotique de dépenser leur énergie à exposer des principes artistiques ; mais beaucoup s'évadent et s'exilent en Europe, terre plus libre.

C'est de Londres que les nouveaux poètes envoyèrent leurs œuvres, et, fait curieux, *Poetry* eut l'honneur de précéder les revues de Londres dans ce début de renaissance.

En 1913, à Londres, étaient exilés quelques Américains ; parmi eux étaient Ezra Pound, H. D., John Gould Fletcher, Robert Frost. L'atmosphère anglaise leur était plus respirable. Cependant la situation littéraire y ressemblait beaucoup à celle des États-Unis. Les choses n'y avaient pas le même nom, mais ne différaient guère. Les maux dont on souffrait n'étaient pas la poésie puritaine, et la poésie cosmique ; mais un ensemble de défauts que l'on groupait sous le nom de victorianisme, c'est-à-dire une manière d'écrire commune à de nombreux et médiocres poètes qui s'attachaient encore à cette tradition parce qu'ils y voyaient, ou y croyaient voir toute la tradition anglaise. Les résultats du mouvement fin de siècle étaient semblables. L'état littéraire de ces quelques années en Angleterre a été admirablement décrit par Ford Madox Hueffer, dans son livre *Thus to Revisit* (Londres, 1921). Il y dit (p. 40) que depuis les beaux jours du *Yellow Book*, « il n'y a pas eu de mouvement dans les lettres anglaises — jusqu'à ce qu'apparussent, juste avant la guerre, les futuristes, les vorticistes, les imagistes ».

Il restait alors des imitateurs de Swinburne, des descendants égarés du mouvement fin de siècle et symboliste qu'avait dirigé Arthur Symonds. Mais dans l'ensemble l'art littéraire était négligé : toute une génération — celle de Shaw et de Wells — s'occupait de bien autre chose que de l'art d'écrire.

En 1915, Richard Aldington écrivait : « Les deux poètes dont l'influence littéraire a ruiné ce qu'il restait en Angleterre de goût poétique, ce sont Oscar Wilde et Francis Thompson ». Aldington et ses amis sont donc en révolte contre cette vaporeuse poésie décadente. Si l'esprit décadent américain, influencé indirectement par la France, si tous les échos de Maeterlinck que nous avons entendus, n'étaient en somme qu'une reconnaissance dans les œuvres françaises de qualités anglo-saxonnes, s'il est très difficile de discerner avant 1912 ce qui vient directement de France ou ce qui a passé par l'Angleterre, l'époque présente sera au contraire une recherche directe de qualités françaises dans la littérature symboliste française.

L'association à Londres de poètes anglais et américains unis dans la même cause vint à bout de cette entreprise. Il faut dire que leur énergie s'est nourrie d'une haine commune contre la poésie courante, et que leurs principes furent un plan de guerre. Le mouvement, qui se donna le nom d'*imagisme*, fut en Amérique le réactif qu'il fallait à des forces prêtes à éclater. Il convient, pour étudier ses rapports avec la poésie française, d'en faire rapidement l'histoire;

J'emprunte à F. S. Flint son histoire des débuts de l'*imagisme*, publiée à Londres, dans *The Egoist* ¹.

« Un jour perdu de l'année 1908, Mr. T. E. Hulme, maintenant dans les tranchées d'Ypres, mais enflammé alors par le voisinage de l'autre sexe, (si, comme l'affirme Rémy de Gourmont, le passage de l'émotion esthétique à l'émotion sexuelle n'est qu'un pas, le contraire est aussi sûrement vrai) proposa à un camarade de fonder un club de poètes. La chose fut faite à l'instant. Le club se mit à dîner, et ses membres à lire leurs vers. A la fin de l'année ils en publièrent une petite plaquette, intitulée : *Pour Noël 1908*. Dans cette plaquette parut un des premiers poèmes imagistes, par T. E. Hulme :

Autumn

A touch of cold in the autumn night
I walked abroad
And saw the ruddy moon lean over a hedge,
Like a red-faced farmer.
I did not stop to talk, but nodded ;

1. F. S. Flint, *History of Imagism*, *Egoist*, 1^{er} mai 1915.

And round about were the wistful stars
With white faces like town children.

En novembre de cette même année, Edward Storer, déjà l'auteur d'*Inclinations*, où beaucoup de poèmes sont dans la manière imagiste, publia ses *Mirrors of Illusions*, le premier recueil de poèmes imagistes, suivi d'un essai qui attaquait les conventions poétiques. Le premier poème du recueil est intitulé *Image*. Le voici :

Forsaken lovers,
Burning to a white chaste moon,
Upon strange pyres of loveliness and drought ».

Mr. Storer, qui a renié beaucoup de ses croyances, protégeait alors une poésie qu'en parlant de son livre je décrivais ainsi : une forme d'expression semblable à la forme japonaise, où une image est le centre sonore d'un « exquisite moment ». Un assez bon exemple de son art, est ce passage de *Clarice Henley* :

« Clarice ! Clarice ! The oasis of lunch,
We laid Arabian-night-wise in the green
and pleasant desert of the field
For our most welcome selves,
And that rememberable canopy of white
And holy linen, that denied your face
Unto a hundred daisies' peeping glance,
We placed to bear the bread, the wine, the flowers
of your dear hand. »

J'ai toujours regretté que Storer, dans l'œuvre qui devait suivre, n'ait pas mis plus d'art à se servir du tempérament qu'il avait montré dans *Mirrors*, livre plein de poésie. Mais il a complètement changé sa manière.

A cette époque, je recommandais, au cours d'une série d'articles sur des recueils récents, une poésie en vers libres d'un esprit proche de celui de la poésie japonaise.

Une attaque contre le Poets'Club m'amena à correspondre avec T. E. Hulme et à faire sa connaissance ; plus tard, lorsqu'après s'être violemment disputé avec le Poets'Club, il l'eut quitté, il proposa de rassembler quelques sympathisants. Ceux-ci se réunirent chaque semaine dans un restaurant de Soho. La première de ces réunions, qui succédaient à des réunions du mercredi soir, eut lieu le jeudi 25 mars 1909. Il y avait, si je me rappelle bien,

T. E. Hulme ; Edward Storer ; F. W. Tancred ; Joseph Cambell ; Miss Florence Farr ; un ou deux autres hommes, demeurés très vagues dans ma mémoire, et moi-même. Je crois que ce qui réunissait les gens de ce groupe, c'était le mécontentement que leur inspirait la poésie anglaise comme on l'écrivait alors, comme, hélas, on l'écrit encore aujourd'hui. Nous proposâmes, à diverses occasions, de la remplacer par le pur vers libre, par le tanka et le haïkai japonais, (nous en écrivîmes tous des douzaines pour nous amuser) ; par des poèmes dans la forme hébraïque sacrée dont *This is the house that Jack built* est un modèle parfait ; Joseph Campbell nous en apporta deux bons spécimens, dont l'un, *The Dark*, est publié dans *The Mountainy Singer* ; par des poèmes non rimés comme *Autumn* de Hulme, et d'autres.

Dans tout ceci, Hulme était le chef de bande. Il insistait aussi sur une présentation absolument précise et sans verbiage ; et avec F. W. Tancred, poète trop peu connu, peut-être parce que son œuvre est mince et trop recherchée, il passait des heures chaque jour à poursuivre le mot juste. Tancred le fait encore, pendant que Hulme lit les philosophes allemands dans les tranchées, en attendant l'offensive générale. On parlait beaucoup de l'image et on s'exerçait à la trouver parmi nous, surtout sous la direction de Storer. Nous étions très influencés par la poésie symboliste française moderne. Le 22 avril 1909, Ezra Pound, dont le livre, *Personae*¹, venait de paraître le vendredi précédent, se joignit au groupe, présenté, je crois, par Miss Farr et mon ami T. D. Fitzgerald. Ezra Pound se vantait à cette époque d'être « Nil praeter Villon et doctus cantare Catullum » ; on ne pouvait lui faire croire qu'il existât quelque poésie française après Ronsard ; il était plein de ses troubadours ; mais je ne me souviens pas qu'il ait fait plus que d'illustrer ou de réfuter à l'occasion nos théories par l'exemple de ces poètes. Le groupe mourut de mort lente à la fin du second hiver. Mais ses discussions eurent une suite. En 1912, Mr. Pound publia, à la fin de son livre *Ripostes*, les œuvres poétiques complètes de T. E. Hulme, cinq poèmes, trente-trois lignes, avec une préface où se trouvent ces mots : « quant à l'avenir, les *imagistes*, héritiers de l'école oubliée de 1909 (nommée jusqu'alors l'école des images) en répondent ». Cette année là, Ezra Pound s'intéressait à la poésie française, il avait abandonné son ancienne manière,

1. *Personae*. London E. Mathews, 1909.

et il inventa le terme *imagisme* pour décrire l'esthétique des imagistes (of Les Imagistes). En mars 1913, un interview avec un imagiste que je signalai, parut dans la revue américaine *Poetry*, suivie de *A Few Don'ts by an Imagist*¹ d'Ezra Pound. Les quatre principes cardinaux de l'imagisme sont annoncés ainsi :

- (1) traitement direct de l'objet, subjectif ou objectif.
- (2) n'employer absolument aucun mot qui ne contribue à la présentation.
- (3) pour ce qui est du rythme, composer suivant la phrase musicale et non suivant le métronome.
- (4) la doctrine de l'image (n'intéresse pas le public).

Vers la fin de l'année, Ezra Pound rassembla plusieurs poèmes de divers écrivains : Richard Aldington ; H. D., F. S. Flint ; Skipweth Cannell² ; Amy Lowell, William Carlos Williams ; James Joyce ; John Cournos ; Ezra Pound ; Ford Madox Hueffer ; et Allan Upward³ ; en février-mars 1914, ils furent publiés en Amérique et en Angleterre sous le titre *Des Imagistes, an Anthology*⁴, et si ce recueil ne mit pas le feu à la Tamise il semble l'avoir mis à l'Amérique. Depuis, Mr. Pound est devenu un *vorticiste*, tout en se contredisant, car, en s'adressant aux lecteurs du *New Age* il a fait entendre par imagisme une doctrine des images telles que Wyndham Lewis les comprend ; écrivant plus tard pour *T. P's Weekly*, il en fait des images comme les comprenait William Morris. Il n'y a de différence que celle qui vient d'une différence de tempérament et de talent entre un poème imagiste d'aujourd'hui et ceux qu'écrivirent Edward Storer et T. E. Hulme. »

Ces détails sont précieux et pourraient nous suffire. Pourtant je crois indispensable, avant de considérer le travail de Pound, de revoir superficiellement celui de l'inventeur T. E. Hulme dans ses rapports avec le symbolisme français. T. E. Hulme a donné beaucoup à Pound et à Flint, ses disciples directs. Hulme et Flint s'intéressaient bien avant Pound à la poésie française. Pound se convertit au culte et convertit Aldington et H. D.

Remontant aux origines, et relisant l'œuvre inachevée de T. E.

1. *Poetry*, mars 1913.

2. V. *Poems in Prose and Verse*. *Poetry*, août 1913, et *Little Review*, passim.

3. *Scented Leaves from a Chinese Jar*. *Poetry*, septembre 1913.

4. *Des Imagistes ; an anthology*. London, Poetry Book Shop ; New-York, The Glebe ; Albert and Charles Boni, 1914.

Hulme ¹, on peut voir bientôt l'étendue de sa dette envers les philosophes français et envers des théoriciens du style tels que Rémy de Gourmont et Jules de Gaultier. Hulme était un bergsonien ennemi de la tradition logique cartésienne, et fort croyant à l'intuition et à la connaissance directe. Bergson lui a démontré comment et pourquoi l'artiste rend à l'homme le service de lui faire percevoir la réalité sans voile et dans toute sa violence. L'émotion étant à la base de toute connaissance, l'art se doit de chercher les moyens d'opérer la communication directe entre l'émotion et l'expression, entre l'artiste et le public. Les mots ayant trop longtemps servi sont des instruments dont il faut se méfier et pourtant c'est tout ce que le poète a à sa disposition.

Il pose donc le problème comme le posait Rémy de Gourmont et comme le posait Jules de Gaultier : de Gourmont disait qu'à la base de toute connaissance il y a une émotion et que presque toujours cette émotion est une vision ; T. E. Hulme écrit : « All emotion depends on real solid vision or sound. It is physical ² » ; pour l'un comme pour l'autre le style doit rendre la dureté physique de la réalité. « With perfect style, the solid leather for reading, each sentence should be a lump, a piece of clay, a vision seen. Never should one feel light vaporous bridges between one solid sense and another. No bridges—all solid : then never exasperated ² ». Ce qui revient à dire que pour éviter la trahison du mot et de la phrase, il faut les employer avec la valeur qu'ils avaient avant leur usure et leur décadence : leur rendre leur valeur d'images. « Aphra sees each word with an image sticking on to it, never as a flat word passed over a board like a counter ² ».

Quant à la pensée, elle doit être pour un artiste, l'*analogie* non souillée par le raisonnement. « On pense », disait de Gourmont, « au moyen d'images ». « Une idée n'est qu'une sensation défraîchie, une image effacée ; raisonner avec des idées, c'est assembler et combiner, en une laborieuse mosaïque, des cubes décolorés, devenus presque indiscernables³ ». Et E. Hulme : « the demand for clear logical expression is impossible, as it would confine us to the use of flat counter images only ² ».

1. *Speculations, essays on humanism and the philosophy of art*. London, K. Paul, Trench, Trubner and Co 1924.

V. aussi *Notes on language and style*, by T. E. Hulme ; publiées par H. Read dans *The Criterion*, juillet 1925.

2. *Criterion*, article cité.

3. *Problème du Style*, p. 69.

La poésie qui est une pensée en images est la seule logique puissante : « Poetry is no more nor less than a mosaic of words, so great exactness is required for each one.¹ » Remarquons ce conseil : « *Always seek the hard definite, personal word*¹ » qui fut le credo principal de l'école imagiste pendant deux ou trois ans.

Il faut abandonner les anciennes idées sur l'originalité et sur les lieux communs. Rémy de Gourmont avait déjà fait remarquer que le style était tout, le sujet très peu, étant donné qu'on devait toujours retrouver un sujet déjà exploité. Hulme écrit avec son originalité à lui : « Literature is a method of sudden arrangement of commonplaces, the suddenness makes forget the commonplace ». ¹

De ces idées sur les mots et les images il résulte que la poésie suggère — que le lecteur fait un travail différent de celui que fait le lecteur du *Discours de la Méthode* — mais, et c'est là la doctrine imagiste dans toute sa pureté, cette suggestion n'est pas celle qu'exhalent l'indécis, le bercement des mots, mais la compréhension directe par l'expression vive et forte, l'image neuve et saisissante.

Dans le passage suivant T. E. Hulme exprime des idées qui avaient déjà été pensées par Mallarmé : « L'acte par lequel on essaye de trouver une forme dans laquelle puissent se mouler les différentes phrases conduit de lui-même à la création de nouvelles images que le poète n'avait pas encore pressenties. En un certain sens la poésie s'écrit elle-même. La création par heureux effet du hasard est analogue au coup de pinceau accidentel qui crée une beauté nouvelle que n'avait pas consciemment prévue l'artiste... L'acte et le poème sont toujours plus grands que l'homme ». ¹

Hulme reconnaissait sa dette envers l'art français. Il savait aussi ce qu'il devait à des philosophes comme Bergson, et comme Ribot dont il connaissait bien la théorie des émotions. Il savait qu'il partait de principes établis par eux. Enfin il déclarait qu'un des défauts de sa conception artistique était qu'elle reposait trop sur l'étude et l'analyse de l'art moderne « et en particulier du symbolisme ». ¹

Pound vint ensuite, très influencé, nous le verrons, par ces idées. Les autres membres de l'imagisme — ceux dont le nom est resté associé au mot imagisme : H. D. ; Aldington ; Amy Lowell ; Fletcher ; D. H. Lawrence — les ont trop vite oubliées ; mais il semble bien que vers 1913 ils aient tous plus ou moins cru à certains de ces

1. *Criterion*, article cité.

principes et aux *Don'ts* publiés dans *Poetry* par Pound, même s'ils oublièrent de les appliquer.

C'est Pound qui publia donc la première anthologie, qui fut plus purement imagiste que les autres. Il avait déjà fait la connaissance d'Amy Lowell dont au dernier moment il avait accepté un poème : *In a garden*. Aldington pensait que ce poème n'était pas digne de figurer dans l'anthologie ; Pound avait besoin d'argent et c'était un moyen de s'en procurer. Le premier but de l'entreprise avait été de faire connaître les poèmes de H. D., autant et peut-être plus que de faire école. Ni H. D. ni Aldington ne sortent du groupe de Hulme et en cette année 1912 ils ne connaissent que bien peu de choses de la littérature française moderne ; si on examine les autres noms de cette première anthologie, on sera conduit à penser que la poésie française moderne était familière à l'ensemble du groupe : Skipwith Cannell, James Joyce, Ford M. Hueffer et Allan Upward la connaissaient déjà. Seulement aucun de ceux qui ont poursuivi cette expérience imagiste ne s'y intéressait beaucoup alors : ni Pound, ni Aldington, ni A. Lowell n'avait alors commencé leur propagande et leurs études françaises. Flint est la seule exception. La seule autre influence française sur les débuts de l'imagisme est celle que subit indirectement Pound par l'intermédiaire de Hulme.

Donc l'œuvre de Hulme se continue en Pound qui attire Aldington et H. D. dans un groupe dont il se sépare et où il est remplacé par Amy Lowell et Fletcher.

Ainsi Pound trouve à Londres une idée dont il se fait le propagandiste ; il trouve Amy Lowell pour financer l'affaire ¹ ; en 1914 il pousse l'idée imagiste à son extrême développement dans son manifeste vorticiste, (que signe aussi R. Aldington). Il se brouille avec quelques uns de ses amis, entre autres A. Lowell. Les Anglais ne prennent pas le mouvement au sérieux. C'est A. Lowell qui publie la deuxième anthologie, en 1915, en écrit la préface. Elle devient porte-voix du mouvement : c'est grâce à elle, à son nom, à sa fortune, à son pouvoir batailleur que l'école doit sa notoriété en Amérique. Elle est aussi responsable de quelques erreurs historiques : elle s'ingénia par exemple à faire oublier qu'Ezra Pound

1. Son poème fut accepté à la dernière minute. Grâce à la même politique, le soutien d'A. Lowell permit de publier avec les poèmes imagistes de la *Catholic Anthology* quelques poèmes d'écrivains connus comme Yeats.

fut bien plus qu'elle le technicien du groupe, et l'instigateur du mouvement.

La seconde anthologie s'est transformée ; elle ne garde plus que R. Aldington ; H. D. ; J. G. Fletcher ; F. S. Flint ; A. Lowell et D. H. Lawrence. C'est certainement le recueil qui a rendu l'imagisme populaire ; il contient le poème de H. D. : *Oread*, devenu classique ; il contient surtout la préface qui déclencha en Amérique une véritable guerre civile. En 1916 parut une troisième anthologie, suivie d'une quatrième et dernière en 1917. La formule imagiste. — c'était une formule, non une large doctrine comme le symbolisme — avait joué le rôle qu'elle s'était proposé : de nouveau classé parmi les arts la poésie, tordu le cou à l'éloquence, mis le cliché au ban de la société des poètes, libéré la prosodie ; telles avaient été ses plus grandes ambitions.

Car l'imagisme était une école fondée à la manière des écoles littéraires françaises et devait jouer le même rôle. En 1912, Pound affirmait des vérités qu'en France il n'était plus nécessaire de démontrer. Son rôle est semblable à celui joué par Baudelaire contre le romantisme, et à celui de la première génération symboliste contre le romantisme et le Parnasse. Baudelaire avait cherché à débarrasser l'art poétique de tout ce qui ne lui était pas essentiel. En Angleterre et en Amérique, ce qu'on appelait alors poésie était une série de vers réguliers soutenue par une idée générale, et dont la forme relevait de la rhétorique. Flint et Pound demandent qu'on soit sincère, qu'on ne triche pas au jeu. Il faut d'abord se délivrer de ces procédés faciles, ennemis du sentiment qui cherche à s'exprimer. « Les imagistes anglais », écrit Rémy de Gourmont « procèdent évidemment des symbolistes français. On voit cela tout d'abord à leur horreur du cliché, l'horreur de la rhétorique et du grandiose, du genre oratoire, genre facile dont les imitateurs de Victor Hugo nous ont dégoûtés à jamais ; la précision du langage, la netteté de la vision, la concentration de la pensée qu'ils aiment à synthétiser dans une image dominante ¹ ».

La théorie de l'image fut, à côté de ce travail de reconstruction, l'effort principal pour recréer une vraie poésie, le credo indispensable à une solide discipline. Elle entre d'ailleurs très logiquement dans leur premier principe, dans leur délimitation du domaine

1. Rémy de Gourmont dans *La France* du 5 mai 1915, reproduit par le *Mercure de France* (juin 1915), puis dans la préface de *Some Imagist Poets*, 1916, puis par Aldington (*Bruno Chap Books*, 1915), par Braithwaite etc.

de la poésie, dans leur recherche de la nature de l'art poétique. « Si nous voulons la forme et la couleur, nous regardons ou faisons un tableau ; si nous voulons la forme sans la couleur et sur deux dimensions, nous cherchons la sculpture ; si nous voulons une image ou une succession d'images, nous cherchons la poésie. Si nous voulons le son pur, nous cherchons la musique ¹ ». On admet sans peine que c'est le mot qui est la matière du poète. Cependant, ce truisme qui revient à dire que l'étoffe est la matière du tailleur et le cuir celle du cordonnier avait besoin d'être rappelé aux Anglais aussi bien qu'aux Américains. Pound l'écrit, Aldington le répète : « Un poète est un artiste dont la matière est le mot, et qui exprime par des mots, des expressions et des sensations ce qu'un peintre exprimerait par la couleur et un musicien par le son ² ». Or, les imagistes ont lu Rémy de Gourmont, et se sont pénétrés de la substance du *Problème du style* ; ils savent maintenant que le mot « ne peut correspondre qu'à une sensation et, d'abord à une vision » ³ et ils savent aussi ce que de Gourmont pense du cliché. Les mots dont se sont servis les uns après les autres les poètes et les générations sont usés, défraîchis ; le mot ou l'expression qui eurent jadis une grande richesse d'émotions, présentaient une image claire et frappante, sont aujourd'hui des poids inertes. Rémy de Gourmont en cite des exemples ; A. Lowell en cite aussi ⁴. Ainsi en recherchant le mot qui fait image ou l'expression qui présente une image, les imagistes ne font que combler les lacunes du dictionnaire. Retrouver le mot-sensation, le mot-vision, le mot-image dont parle de Gourmont, voilà au fond l'idée imagiste, idée très saine, qui doit vivifier les moyens d'expression du poète, rajeunir sa langue, rajeunir aussi nécessairement sa sensibilité.

L'image, le mot-image jaillit du contact de sens jeunes et alertes avec une réalité toujours présente. Aussi les imagistes se flattaient d'être revenus à la nature, au primitif : comme les symbolistes, comme Francis Jammes, Paul Fort, ils se seraient plus aux chansons, à ce qui est simple, vif de contour et vif d'émotion. Comme eux, un jour, ils ont rencontré la poésie orientale.

Mais encore, ils pensent dans une direction parallèle à celle des

1. Pound : *Blast*, juillet 1914.

2. Aldington : *The Art of Poetry*. *Dial*, août 1920.

3. *Problème du style*, p. 41.

4. *A Consideration of Modern Poetry*. *North American Review*, janvier 1917.

symbolistes : « le mot imagisme désigne notre façon de présenter le sujet, non le sujet lui-même », ce qui évidemment correspond sur un autre plan à ce que dit des symbolistes Tancrède de Visan : « L'épithète symboliste leur convient à merveille, si l'on fait allusion non à leur mode d'inspiration, mais seulement à leurs procédés d'exposition ¹ ».

Même en ne considérant que quelques affirmations de principes établies par le groupe imagiste, le mouvement présente avec le symbolisme français, une série d'analogies essentielles, que Remy de Gourmont aperçut tout de suite et que les imagistes eux-mêmes ne se faisaient pas honte d'avouer.

1. *L'attitude du lyrisme contemporain*, p. 112.

CHAPITRE II

LES IMAGISTES ET LA FRANCE

Vers 1911, Symons, l'écrivain de la fin du dix-neuvième siècle qui a le plus et le mieux travaillé pour faire connaître les mouvements poétiques français modernes en Angleterre est malade et a interrompu son activité. Celui qui l'a remplacé dans ce rôle est Ford Madox Hueffer, qui a poursuivi un but proche du but imagiste, qui figurait dans la première anthologie, et qui à plusieurs reprises a joint ses forces aux forces imagistes. Yeats, dont la poésie fortement influencée par le symbolisme français a beaucoup aidé la nouvelle génération, ne sait pas le français. T. E. Hulme dont l'œuvre est restée inachevée ne s'intéressait pas qu'à la littérature et n'était pas un propagandiste. Donc Hueffer est le seul artiste sérieux qui entretienne en 1911 l'influence de la littérature française en Angleterre.

Pendant l'automne de 1911, M^{me} Patmore, H. D., Pound et Aldington se réunissaient pour prendre le thé. Bientôt Flint se joint à eux et c'est par lui qu'ils apprennent à connaître la poésie française des symbolistes : on s'aperçoit alors que ce qu'on cherche a déjà été cherché en France : les premiers auteurs qu'on se met à lire sont Henri de Régnier et Rémy de Gourmont.

Je crois nécessaire de répéter que jusqu'alors, ni Pound ni Aldington ni H. D. n'avaient cherché leur technique chez les Français, et pourtant tous les trois avaient déjà écrit des poèmes définitifs. On tâtonnait : H. D. en particulier était très mécontente de ses poèmes et les détruisait, lorsqu'un jour elle arriva avec un groupe de vers nouveaux où Pound vit réalisé ce qu'il avait cherché du côté de Hulme : il baptisa ce genre *imagiste*, et le groupe qui suivait Hulme et qui s'intéressait beaucoup à la poésie française, céda son nom à un autre groupe qui ne devait rien alors aux Français : mais cette influence française qui va maintenant s'emparer de tout le groupe n'en paraît que plus inévitable.

Du jour où l'on comprit qu'il fallait vraiment purifier la poésie,

retrouver sa vraie nature, lui rendre sa place parmi les arts, la poésie française devint un exemple et un modèle. Peu à peu s'était préparée la réception de cet apport étranger. Le succès qu'eut, en 1912, la belle étude de F. S. Flint ¹ dans la *Poetry Review* de Londres montre tout ce qu'on attendait alors de la France. Le symbolisme y était considéré enfin comme une découverte technique. Dans ce panorama de la poésie d'alors, Flint examinait les principaux poètes français de cette époque, et les présentait non isolés, mais groupés en écoles et en mouvements. Tous ces mouvements, il les rattachait par leurs origines au mouvement symboliste dont ils découlaient. Et surtout il résumait très exactement les différentes techniques du vers libre.

Ce que Flint donnait en exemple à ses contemporains, c'était l'organisation de la littérature, cette netteté d'intentions qui s'affirmait par des manières de manifestes, c'était aussi le souci de la technique ; enfin il faisait voir comment ces artistes s'efforçaient d'appartenir à leur siècle, de vivre la vie de leurs contemporains. Il terminait sa présentation du « néo-mallarmisme », de « l'unanimité », du « paroxysme », de « l'impulsionnisme », et du « futurisme » par cet acte de foi : « I salute in the poets of France an inextinguishable vitality ¹ ! » — A voir ce panorama d'écoles, Pound pensa que l'imagisme avait tout autant le droit de s'établir.

Après cette étude, probablement la mieux informée et la plus importante en Angleterre pour le mouvement imagiste, celles d'Ezra Pound, publiées l'année suivante (1913), à Londres, dans le *New Age* ², sont d'un homme qui vient de découvrir une terre nouvelle et qui y va à l'aventure. Aussi, loin d'être un modèle de composition ou d'érudition, cette série d'articles n'est basée que sur la lecture de quelques volumes de vers, et plusieurs de ces articles ne répondent pas au plan annoncé dans la première étude.

Mais j'en admire la franchise, la sûreté critique ; si peu préparés que puissent paraître ces articles, ils ont un but certain : au sujet de chaque poète français Pound se pose un problème d'art : il a lu ces vers avec des intentions pratiques : il sait ce qu'il peut prendre à chacun de ces poètes. Il résumait ainsi dans *Poetry* dont il était le correspondant étranger : « Il me semble que si nos écrivains fixaient leurs yeux sur Paris au lieu de Londres — le Londres

1. *Contemporary French Poetry ; Poetry Review*, août 1912.

2. *The Approach to Paris, New Age*, du 4 septembre au 16 octobre 1913.

d'aujourd'hui ou celui d'hier — peut-être auraient-ils quelque chance de faire un travail qui ne serait pas démodé avant d'arriver chez l'imprimeur ¹ ». Et plus loin, citant les auteurs étudiés dans le *New Age* « Je crois que si nos chantres américains étudiaient Rémy de Gourmont pour le rythme, Laurent Tailhade pour le dessin, Henri de Régnier pour la simplicité d'expression syntaxique, Francis Jammes pour l'intérêt humain et le don de rendre sa propre époque ; et, s'ils voulaient se faire une idée de ce qu'est l'intensité chez Corbière, puisqu'ils ne prendront jamais leur Villon dans l'original, peut-être y aurait-il quelque espoir pour la poésie américaine ¹ ».

Son intention est donc nette : se donner des maîtres et des maîtres sévères, experts dans la force et l'intensité du style. De Tailhade il dit : « C'est une ironie agréable dans son érudition, bien faite pour remplir les imitateurs d'une terreur apostolique ² ».

Pound fut certainement le premier à donner à Tailhade et à Corbière une si grande importance pour la formation d'un poète. Mais il avait pour ces deux poètes archaïsants une sympathie due probablement à son excellente instruction. De Corbière, il écrit cette phrase très sincère : « La quintessence du style est précisément d'être vif et mordant. Il est plus réel que les réalistes parce qu'il reconnaît cette force du romanesque qui est très réelle et, semble-t-il, partie indéracinable de notre vie... ³ ».

Sa sympathie pour Rémy de Gourmont fut d'abord de même nature. Le premier, je crois, de son groupe, il cite, comme modèle de rythme admirablement adapté à l'émotion les *Litanies de la Rose*, que tous les imagistes savaient par cœur.

A propos de Francis Jammes, il affirme encore son dessein de donner aux « jeunes » d'Angleterre et d'Amérique des maîtres littéraires : « il est bien certain qu'une place très définie attend dans notre littérature celui qui fera pour la petite ville anglaise ou américaine ce que Jammes a fait pour la petite ville française dans *Existences*, et ce que je dis là est assez bête car personne ne le fera ⁴ ».

En 1913 et 1914, Flint faisait dans « *Poetry and Drama* » une chronique de la poésie française. Complétant ainsi sa première étude par une série d'articles non moins remarquable. Là encore il

1. *Paris. Poetry*, octobre 1913.

2. *The Approach to Paris. New Age*, 2 octobre 1913.

3. *Ibidem*.

4. *The Approach to Paris. New Age*, 9 octobre 1913.

s'efforce de rattacher chaque œuvre à un groupe, et de bien marquer l'importance des courants littéraires. Mais toujours sans faire de choix, sans aucune arrière-pensée critique. Il fait la revue des derniers livres, mettant parmi les plus importants ceux des vers libristes Paul Fort, Jammes, Claudel et de Gourmont. Il admire surtout Verhaeren que bientôt il appellera « le plus grand poète européen de notre époque ».

Mais mieux encore que *The Poetry Review*, mieux que *Poetry and-Drama*, que *The New Age*, que *Poetry*, c'est *The Egoist*, qui montre le plus d'enthousiasme pour la poésie française.

Le premier numéro (1^{er} janvier 1914) contient la suite d'une traduction des *Chevaux de Diomède*, traduction commencée dans *The New Freewoman* ; une étude sur la philosophie française : *France of to-day : A Group of Thinkers*, d'Edgar A. Mower, *Le Théâtre du Vieux Colombier* de A. S. C. Le numéro du premier avril inaugure les chroniques de Saint Fiacre : *Passing Paris*. Dans ce même numéro, on lit encore une étude de E. A. Mower sur Léon Deubel. Mais c'est le nom de Rémy de Gourmont que l'on rencontre le plus souvent : Aldington parle du *Latin Mystique*, et à ce propos : « L'œuvre de M. Rémy de Gourmont », dit-il, « a été l'objet de plus de commentaires dans *The Egoist* que dans n'importe quel autre périodique anglais. C'est que beaucoup des jeunes gens passionnés de littérature sentent que M. de Gourmont est l'artiste littéraire le plus attirant qui vive aujourd'hui en France ¹ ».

A côté de la chronique de Saint Fiacre que remplace en 1915 celle de Muriel Giolkowska, et sous le titre : *The French Word in Modern Prose*, R. Aldington fait aussi des études sur les derniers livres parus : *Le Plateau de Nacre*, *Le Latin Mystique*, *Promenades Littéraires*, *Some Recent French Poems*, puis sur quelques poètes français lorsqu'une circonstance lui en donne l'occasion. Je note deux très bonnes études, une sur Péguy, l'autre sur Tailhade.

The Egoist, à partir de 1915, publie des poèmes dans l'original ; de P. Fort (*Sur la Mort de Hourcade*, *Berceuse*, *Le Chant des Anglais*) ; de R. de Gourmont, certains poèmes de la série à Simone, puis quelques poèmes d'André Spire, et de Stuart Merrill.

Notons parmi les traductions, celle de *Tradition* de R. de Gourmont, par Aldington ; celle d'une page de R. de Gourmont sur Lautréamont ; et d'une partie des *Chansons de Maldoror* (1^{er} octobre 1914).

1. *Egoist*, 16 mars 1914.

Enfin cette même revue qui se faisait à Londres l'organe de l'imagisme, et de l'influence française, fit connaître aussi la peinture et la musique françaises. C'était du reste une revue de philosophie et de morale aussi bien que d'art, et à côté de ses pages de propagande individualiste, et de politique, la littérature n'a pas l'air d'être mal à l'aise : l'*Egoist* rappelle ces revues que la période symboliste avait vues en France, et qui ne s'effrayaient pas d'une omniscience.

C'est à tous égards la revue la plus vivante en Angleterre à cette époque : elle s'essaya même à un échange direct de services artistiques entre Londres et Paris : Jean de Bosschère y publia deux articles sur Ezra Pound, et Nicolas Beauduin un article sur *la Nouvelle Poésie Française* (15 août 1914).

Ce résumé sommaire suffit à montrer combien cette revue imagiste diffère des revues publiées dix ans auparavant. On y trouve un nouvel esprit de conquête, des emprunts directs à la France : le plaisir d'admirer la poésie dans tous ses mouvements, et non morte et empaillée dans la critique ou la traduction. Il y aurait lieu de parler déjà du livre d'Amy Lowell : *Six French Poets*¹, qui participe des deux manières, celle d'avant 1913 et celle d'après : ce sont des études très superficielles sur Verhaeren, Samain, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Francis Jammes et Paul Fort. L'auteur aussi cite abondamment, donne son point de vue, mais elle montre très peu d'originalité et une science parfois en défaut. Son livre, paru en 1915, est assez peu important pour l'étude de l'imagisme, très important pour l'étude d'Amy Lowell elle-même. Il toucha, il faut le dire un plus grand public que les autres études dont nous avons parlé.

En résumé, si Flint est le plus méthodique dans son exposé, et le mieux informé, Pound fut aussi utile : l'un sur le vers libre, l'autre sur la discipline littéraire, ils ont dirigé leurs efforts et les efforts de leurs amis. Pound s'affirme toujours en opposition et ses opinions sur la littérature française sont soulignées par sa haine contre la façon d'écrire d'alors. Aldington est peut-être le plus français de tous dans ses vues critiques, et aussi dans son art de critiquer : jugeant d'une œuvre française par une autre œuvre française et toujours avec mesure. La critique d'Amy Lowell est à

1. *Six French Poets ; studies in contemporary literature*. New-York, Macmillan Co, 1915.

l'usage des débutants et contient des renseignements bibliographiques qui prétendent expliquer les œuvres. J. G. Fletcher a moins écrit sur la France que ceux-là, mais son étude sur André Fontainas¹, qui dépasse l'horizon de ce tableau, est admirable de sympathie et de goût.

S'il fallait maintenant résumer approximativement les principales sympathies françaises en faisant voter les principaux représentants imagistes, on trouverait que de Gourmont serait le premier sur la liste ; puis viendrait peut-être Henri de Régnier ou Francis Jammes ; Verhaeren suivrait avec les voix de Flint et de Fletcher, puis Tailhade et Corbière. Cette méthode ne nous mènerait pas loin et il vaudrait mieux chercher les influences.

Mais on peut juger de l'importance de ces influences en Angleterre, et surtout en Amérique par l'état de l'opinion générale en 1918. L'effet de l'influence de Nordau semble bien effacé à présent et l'influence artistique de la France plus vive que jamais. La guerre de 1914 a contribué à relever son prestige, en éloignant cette légende de décadence. Beaucoup y ont vu s'affirmer la supériorité de la culture française et il est significatif d'entendre Aldington répondre à un critique étonné de cette croissante vogue : « Si mes sentiments sur la question de la poésie française et allemande étaient ceux de Mr. Shanks, je ne me battrais pas du tout ou je me battrais pour l'Allemagne !... La poésie française est la première à notre époque, en fertilité, en abondance et pour son charme poétique en général ² ».

Pour concevoir jusqu'à quel point cette emprise se fait sentir sur la façon de penser des imagistes, il faut les voir reprendre à de Gourmont la plupart de ses idées sur le style, sur l'imitation littéraire, sur la tradition ; il faut les entendre tous juger de leurs compatriotes en les comparant aux Français, Pound pour défendre T. S. Eliot confondre un critique en lui disant d'aller lire les *Litanies de la Rose*, Tristan Corbière et Laurent Tailhade ; il faut aussi voir Amy Lowell pousser la tendance à l'absurde et expliquer Robert Frost par les Français. F. S. Flint s'était imposé de lire un livre français par jour. Pound, Aldington, T. S. Eliot, ont écrit des poèmes en français : il y eut à cette époque, en Amérique un cosmopolitisme artistique semblable à celui de l'époque symboliste en France : quelques uns étaient attirés par la littérature allemande, d'autres

1. *La Poésie d'André Fontainas*. Paris, Editions du Monde Nouveau, 1919.

2. *The Case of French Poetry*. *Little Review*, février 1915.

par la littérature italienne. Quant aux imagistes, ils admiraient chez les symbolistes français les qualités qu'ils trouvaient chez les Grecs,¹ chez les Japonais, chez Villon, Cavalcanti et Heine : le style, l'image, la sincérité. Surtout ils se sentaient avec les symbolistes français la même cause à défendre. Rémy de Gourmont, dans *La France* ne fut pas le seul à le noter ; A. Mockel écrit à Ezra Pound : « Trente ans ont passé sur la littérature et c'est de la folie d'hier qu'est faite la sagesse d'aujourd'hui. Alors le symbolisme naissait... Tout était remis en question. On aspirait à plus de liberté, à une forme plus intense et plus complète, plus musicale et plus souple, à une expression nouvelle de l'éternelle beauté... et surtout « no compromise with the public taste »... N'y a-t-il point là quelques traits de ressemblance avec l'œuvre que vous tentez aujourd'hui en Amérique.¹ ?... »

Enfin, et Pound le voyait très clairement, c'était le seul espoir de la littérature américaine que de se donner à l'influence d'une langue étrangère. Il fallait à ces esprits fatigués de la monotonie du vers anglais une langue étrangère, un idiome nouveau et étrange : c'est ainsi que les symbolistes français s'étaient sentis autrefois poussés à lire les vers anglais qui les délassaient des vers parnassiens. « Comme les idées et les sentiments des œuvres françaises diffèrent tant des idées et des sentiments des œuvres américaines, je crois que les Américains auraient moins de chance de tomber dans l'imitation servile et n'en tireraient guère plus que les vertus de la méthode² ». Ainsi s'exprimait Pound en reprochant aux auteurs américains leur asservissement à l'Angleterre, et dans le même article il faisait remarquer que, du reste, depuis Chaucer « tous les poètes anglais s'étaient mis à l'école des Français », (*have gone to school to the French*).

C'était raisonnablement se justifier.

1. V. Albert Mockel et la *Walhonie*. *Little Review*, octobre 1918.

2. *Approach to Paris*, *Egoist*, II septembre 1913.

CHAPITRE III

THÉORIES IMAGISTES

I — LE SYMBOLE ET L'IMAGE.

Les trois théoriciens importants de cette première renaissance poétique ont été Hulme, Hueffer et Pound. Hulme et Hueffer ont attaqué les problèmes du style selon les idées françaises. Hueffer par exemple a étudié la valeur des mots et l'art de l'expression chez les meilleurs prosateurs français. C'est de cette étude qu'il a tiré ses conclusions sur la poésie et sur l'art littéraire en général. Il fut aussi le premier en date des vers libristes anglais. C'est dire que sa poésie est une prose très fluide en même temps qu'en parfait accord avec l'émotion. C'est un impressionniste : ses écrits s'efforcent à rendre tous les frissons de la forêt et tous les reflets du soleil sur l'eau, mais dans une expression aussi inchangeable que possible. Hueffer et Pound sont donc pris entre ces deux désirs qu'en France on a vus opposés en deux écoles, le parnasse et le symbolisme, et réunis au contraire chez beaucoup d'auteurs, Rimbaud en particulier.

C'est dans les idées des poètes américains sur l'image qu'on voit assez bien les deux recherches se concilier.

Ils pensent avec Rémy de Gourmont que puisque la sensation est à la base de tout, le poète doit chercher à frapper les sens. Par l'image, fusion de deux choses différentes produite par un acte naturel de l'esprit, le poète restitue sa sensation intacte. Pourtant chez certains symbolistes, l'image est partielle ; c'est un élément dans la synthèse que fait le lecteur ; c'est par une succession d'images que se forment peu à peu les contours de l'objet évoqué. Pour les imagistes, souvent le procédé diffère : l'image est la synthèse elle-même ; l'image, mot neuf, vision toute neuve, surgie de la sensation qui est à la base de tout, est cette sensation directement communiquée. Pour beaucoup de symbolistes, l'image n'était pas un aboutissement, mais un départ vers de lointains

mystères. L'image a un double sens : elle exprime la perception, puis par un prolongement, tout un mirage derrière elle ; c'est à évoquer l'appel de ce mystère que se plaisaient les symbolistes. Et aussi, l'image avait tendance à se dissiper pour suggérer les arrière-plans, c'était un symbole. Pour les imagistes, l'image doit être nette, pure, faite pour l'œil ; le centre de la pensée du poète. Elle ne doit pas s'effacer, mais au contraire se faire admirer dans toute sa netteté.

On a dit du symbole qu'il était « l'affirmation d'une analogie essentielle entre un moment de la durée du moi et un moment de la durée des choses. »¹ Ce qui ressemble à cette définition de l'image par Ezra Pound : « an emotional and intellectual complex in an instant of time. »²

Donc, il n'y a entre « l'image » des imagistes et le « symbole » des symbolistes qu'une différence de précision. Les symbolistes cherchaient à laisser l'image dans le vague : ils associaient des images partielles et multiples de façon à rendre l'émotion et ses harmoniques. Les imagistes précisent, parfois à l'excès, et par une image totale et unique rendent toute la force de l'émotion. Mais beaucoup de symbolistes avaient déjà usé de ces images totales.

Peut-être la différence est-elle tout entière dans une différence de sensibilité. L'école symboliste française elle-même a eu des disciples de Mallarmé, et elle a eu de vrais imagistes. Elle s'est servie du mot symbolisme pour désigner l'emploi de deux sortes de métaphores, différant non par leur nature mais par la rapidité de leur conception. On a dit des imagistes que « le phénomène qui passe est tout pour eux. »³ C'est en effet ce que semble impliquer la définition de Pound : il est un moment où un maximum d'énergie éclate, donnant l'impression nette d'un aspect poétique de l'objet. C'est de ce moment que l'artiste doit profiter pour le fixer définitivement sur le papier. Gustave Kahn comprenait de même cet acte qu'autrefois on appelait inspiration : « Ne pouvant connaître que ce qui se passe en nous, il nous faut nous résoudre à le cliquer le plus rapidement et le plus sûrement possible en son essence, sa forme et son impulsion. De là la nécessité d'une poésie personnelle, cursive et notante. »⁴ Je suis certain qu'en 1915 n'importe

1. Georges Bonneau : *Albert Samain, Poète Symboliste*. Paris, 1925. p. 15.

2. V. Pavannes and Divisions, p. 85.

3. V. Harold Monro : *Imagists Discussed*. Egoist, 1^{er} mai 1915.

4. Gustave Kahn : *Symbolistes et Décadents*, p. 92.

quel imagiste aurait pu signer ce passage. Il est assez évident que ce moment de pure clarté où la sensation se transforme instantanément en image — une combinaison de lignes s'organisant en une autre — s'il se produit chez tout homme, ne se produit pas avec la même fréquence ni la même rapidité. De nombreux facteurs entrent en jeu qui pourraient se réduire à des différences d'acuité des sens. Les imagistes par exemple, n'ont jamais eu leur démon de l'analogie, « faculté à la fois poétique et puérile de voir partout sous le spectacle le plus usuel, quelque fixe, éternelle idée qui l'observe avec des regards familiers. »¹

Je cite encore A. Thibaudet qui dit de Mallarmé et de son démon de l'analogie : « Des analogies ténues, capricieuses, laborieuses, qui se sont imposées à lui et auxquelles il enlève, pour qu'il soit suggéré et deviné, l'un des deux termes, voilà ce que contiennent les plus outranciers et les plus fanatiquement mallarméens de ses derniers poèmes, les *Tombeaux* de Baudelaire et de Verlaine ». Et plus loin : « Il recueille dans sa nature beaucoup d'authentiques hérédités chrétiennes. Le monde visible lui fournit, comme à un docteur du moyen âge, les signes minutieux d'un monde invisible et réel, conçu par une imagination de mystique et que s'efforce de rendre à nouveau vivante une sensibilité d'artiste ». ¹

Une autre citation d'un critique de l'imagisme au sujet de Jean de Bosschère, poète que l'on peut considérer comme un véritable imagiste, fera sauter aux yeux la différence qu'il y a entre un imagiste théorique et un symboliste théorique ; « Jean de Bosschère n'emploie pas le symbole de la manière dilettante des vrais symbolistes, ou plutôt, son symbolisme est un symbolisme renversé ; un symbolisme qui est le contraire de catholique, de romantique, le contraire du symbolisme de Mallarmé. Il s'apparente au symbolisme de la religion grecque bien plutôt qu'à celui de la religion chrétienne qui répudie la terre comme profane. »² May Sinclair aurait pu écrire cela de la poésie imagiste et en particulier de H. D.

Ces poètes ont dépouillé leurs sens jusqu'à la nudité ; leurs réactions aux contacts du monde extérieur sont si vives qu'elles sont parfois douloureuses : l'événement le plus léger, le plus fugitif laisse sur eux sa trace. Or, il est curieux de voir où les conduit

1. Albert Thibaudet : *La Poésie de Stéphane Mallarmé* ; pp. 59-61.

2. May Sinclair dans sa préface à la traduction de Jean de Bosschère par Flint : *The Closed Door*. New-York, 1917.

cette hyperesthésie sensorielle. On leur fit des reproches à mettre en parallèle avec les reproches adressés aux symbolistes. On traitait les symbolistes de névrosés, les critiques américains traitent les imagistes de malades : « Ils ont l'air de malades en traitement, ils subissent les choses que les autres hommes observent ou contemplent..... La solitude où ils vivent est presque polaire ; ce sont des exilés qui ont accompli ce tour de force impossible d'échapper à eux-mêmes... L'homme s'est évanoui, il ne reste qu'une rétine ».¹

On a montré aussi jusqu'où ce dépouillement, s'il devient trop subtil, peut mener. L'image sensorielle peut devenir aussi obscure que l'image produite par une trop grande subtilité d'esprit. On n'a pas de peine à comprendre cette image de Mallarmé :

O Miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée².

ou cette image d'un étang, par H. D. :

Are you alive ?

I touch you,

you quiver like a sea fish³.

Mais quand ce genre de transposition de ce qui appartient à un sens au domaine d'un autre devient trop subtil, il est plus difficile de rencontrer un lecteur sympathisant. Ces symboles de sensation polis, magnifiquement purs de toute parure artificielle, concentrés, nus, sont aussi parfois purs de tout rapport ; ils tendent à se suffire à eux-mêmes, à vivre de leur vie propre.

Ainsi H. D. et Mallarmé s'opposent pour se rejoindre dans une relative obscurité. L'obscurité de Mallarmé vient de ce qu'il a voulu charger son vers d'un trop lourd fardeau de sens ; celle de H. D. de ce qu'elle ne donne d'un moment poétique que l'éclair, la sensation dominante, supprimant tout rapport d'harmoniques, ne gardant que les deux termes essentiels.

Présentation directe et indirecte

Ces mots : traitement direct et présentation directe reviennent très souvent dans les manifestes imagistes. Tous réclament cet

1. O. W. Firkins : *The New Movement in Poetry*. *Nation*, 14 octobre 1915.

2. *Hérodiade*. *Poésies*. p. 58.

3. *The Pool*. V. *Some Imagist Poets*, 1915, p. 21.

art direct. On se croirait revenu à l'époque où, en France, les poètes hésitant entre le parnasse et l'école nouvelle se disputaient sur ces mots. L'art que les parnassiens et les impressionnistes voulaient direct, devait être indirect pour les symbolistes. Mallarmé écrivait : « évoquer dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs ». Mais, plus récemment, les nouveaux symbolistes de *La Phalange* emploient encore ces mots. Royère écrivait de M^{me} de Noailles : « elle est désespérément directe ; il n'y a pas chez elle la moindre trace d'euphémisme ou de symbole », et de Claudel, ce qui nous intéresse davantage, « ses hyperboles sont systématiques et ses notations directes. » Il semblerait donc, bien que le cas de Claudel nous rassure un peu, que ces mots soient vissés à jamais à deux écoles opposées et irréconciliables. Les imagistes s'opposent donc sur ce point aux symbolistes avec les parnassiens et les impressionnistes : ils veulent être directs ; c'est-à-dire qu'ils fuient la suggestion pour la remplacer par la présentation.

Le symbole reposait sur le principe de la suggestion. La suggestion reposait sur la psychologie des associations d'idées. Les symbolistes, le plus souvent, se contentèrent de rapports assez vagues, ingénieux souvent, fantaisistes très souvent, mais ils ne posèrent pas en principe qu'une image unique devait donner la sensation initiale. Au contraire, dans l'*Éventail de Mademoiselle Mallarmé*, le poète symboliste, par une série d'associations d'images suggère « l'objet en en évoquant lentement les contours et les formes. Il résulte de ceci, que le plaisir d'une telle poésie est dans l'atmosphère de rêve éveillé par la suggestivité indéfinie des symboles. Pour Mallarmé, la poésie ne doit jamais peindre, toujours nommer, et ne pas nommer directement son objet, ce qui serait encore une manière sinon de peinture du moins de dessin, nommer à côté et même loin de l'objet, ce qui suscitera l'émotion correspondant à l'objet ¹ ».

Les imagistes non plus ne peignent jamais, ils nomment toujours, mais directement ; et le plaisir de leur poésie, ce n'est pas le bonheur de deviner peu à peu, mais celui de saisir d'un seul coup et dans son maximum de vie, l'image, fusion de la réalité dans l'expression. « La convoitise est pareille à l'effort impatient que l'on fait, par exemple, pour arriver à la vision claire que la vision indé-

1. Thibaudet, *op. cit.*, p. 92.

cise laisse attendre mais ne donne pas ¹ ». Ce qui pour les Français était plaisir intellectuel, pour les Anglo-Saxons est gêne physique.

Donc, pour résumer, on pourrait dire que l'analogie imagiste, c'est une équation du premier degré, immédiatement solvable ; l'analogie des symbolistes pourrait alors se comparer à une équation du second ou du troisième degré suivant les poètes. Les imagistes ne suggèrent pas, ils évoquent immédiatement, projettent. La valeur émotive de l'image dépend de cette rapidité même. C'est un déclic instantané, tandis que les images symbolistes, lointaines, agissent par enveloppement ou résonnance, celles des imagistes, aiguës et fulgurantes agissent par la surprise. Voyez par exemple dans les premiers vers d'un poème de H. D. cette vision de la mer, présentée en une image unique :

Whirl up, sea...
Whirl your pointed pines ².

ou ces vers d'Aldington sur la neige :

Are the halls of heaven broken up
That you flake down upon me
Feather strips of marble ³ ?

A côté de ces vers, ceux de Mallarmé font alternativement un pas en avant et un pas en arrière vers la réalisation de l'objet :

Ce dur lac oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ⁴.

« En aucun cas, l'image n'est un symbole de la réalité (l'objet), elle est la réalité même (l'objet) ; on ne peut distinguer entre l'objet et son image⁵. L'analogie est une opération instantanée qui saisit sur le vif le réel et du même coup transpose. Pourtant les imagistes se défendent d'être des impressionnistes. Que l'artiste soit un appareil extrêmement sensible, d'une précision sans défaut, c'est ce dont ils ne doutent pas. Mais cet appareil qui transpose est unique ; aucun homme ne ressemble à son prochain ; s'il emploie le même

1. Dora Marsden : *The Gentle Art of Appreciation*. *Egoist*, 2 août 1915.

2. *Oread*. *Some Imagist Poets*, 1915. p. 28.

3. *The Faun Sees Snow for the First Time*. *Some Imagist Poets*, 1915, p. 16.

4. *Le Vierge, le Vicace et le Bel Aujourd'hui*. Mallarmé : *Poésies*, p. 124.

5. May Sinclair ; *The History of Imagism*. *Egoist*, 1^{er} mai 1915.

langage que son prochain, il n'emploie pas les mêmes images, et il y a aussi place pour une infinie variété d'analogies et de groupements d'images. Par cette foi dans le pouvoir métaphorique et dans le principe artistique de l'individualisme les imagistes s'opposent évidemment et aux parnassiens et aux impressionnistes. Aussi voilà Pound qui déclare : « par traitement direct nous voulons simplement dire qu'une fois l'image obtenue, il faut se garder de la tapisser de lambris ¹ ». Pourtant Pound et Flint ne suggèrent que très rarement ; ils sont directs et précis ; mais H. D., par exemple, suggère et magnifiquement. Ses images sont claires, mais elles baignent dans une atmosphère qu'on se rappelle avoir respirée, sans pouvoir dire où. Son art est extrêmement délicat, elle confie au rythme, à la forme de la phrase, au dessin du poème trop de soins pour que sa poésie puisse être lue comme on lit une satire de Boileau, ou même la plupart des poèmes de Kipling et beaucoup de ceux de D. H. Lawrence. Les imagistes purs ont toujours évité le mot suggestion, ² ce mot qui aurait faussé leurs opinions auprès du public. Et il faut encore rappeler que ce groupe s'était formé pour combattre la poésie artificielle d'alors par des armes imprévues et des principes radicalement opposés à l'artificialité du temps. C'est ainsi qu'ils demandaient contre la sentimentalité la recherche épurée de la sensation ; contre la métaphore romantique l'image directe, nette, complète. Le mot suggestion, à moins qu'on ne le comprenne dans le sens précis où l'entendait Mallarmé, peut s'appliquer à cette poésie de clichés qu'ils combattaient tout autant qu'à la poésie romantique, à celle de Swinburne et de Tennyson.

En France même, le symbolisme, après les premiers disciples de Mallarmé, se tournait aussi vers une poésie moins fugitive. Dès les trois dernières années du XIX^e siècle, la notion de poésie telle que la comprenait Mallarmé avait été violemment attaquée. Je lis dans *la Plume* du 1^{er} mars 1897 : « s'inspirer directement de la vie. Plus nous nous laisserons posséder par elle et plus l'expression que nous en donnerons sera forte, mieux encore nous en suggérerons l'idée. *Nous suggérerons d'autant plus que nous nous exprimerons plus exactement* : les grands écrivains n'ont jamais eu d'au-

1. V. Ezra Pound : *Pavannes and Divisions*, p. 96.

2. *Consideration of Modern Poetry*. *North American Review*, janvier 1917. Amy Lowell au contraire fait de la suggestion une des innovations de la nouvelle école, mais Amy Lowell et Fletcher sont des symbolistes attardés.

tre secret. Ils sentirent vivement, ils s'exprimèrent de même, et nous connûmes ainsi leurs émotions.¹ »

Les poètes qui vinrent ensuite profitèrent de ces sortes de critiques. Ce faisant, ils ne dénaturèrent pas l'idée symboliste, mais redressèrent, consolidèrent un mouvement qui tendait à se fourvoyer dans la rêverie, loin du réel. On citerait des lignes de Claudel ou même de Kahn qui montrent qu'ils ne comprenaient pas différemment la présentation de leur sujet. C'est dans Claudel que F. S. Flint trouva ou retrouva ses propres idées : « In the *Art Poétique*, he has also said that his art is based on « *la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes...* » and the whole of his work is constantly upheld by the intensity of his visual imagination constantly creating *new metaphors that have the power of primitive sensations* ² ». Il me paraît donc que c'est à la suite de ceux des poètes symbolistes qui — si on peut unir deux termes qui ne s'opposent qu'en apparence — *suggèrent directement*, que les imagistes se sont jurés de rendre l'intensité de leur émotion par une image nette, vivante, directe ; ainsi font Francis Jammes et Claudel, P. Fort et Verhaeren.

2. — L'IMAGISME ET LE RÉEL.

C'est aussi Francis Jammes qui écrivait dans la préface de son *Premier Livre des Quatrains* : « Le poète arrive à un âge où quand il dit : le ciel est bleu, cette expression lui suffit ». C'est une simplicité de cœur semblable que se sont donnée les imagistes. Les objets les plus humbles peuvent ou leur tirer des larmes, ou charmer leur imagination, prendre une valeur pittoresque ou sentimentale que l'on dédaignait depuis trop longtemps en Angleterre. On se moqua d'Aldington qui avait écrit :

That which sets me nighest to weeping
Is the rose and white colour of the smooth flag-stones,
And the pale yellow grasses
Among them.

(Au Vieux Jardin) ³.

1. V. Louis de Saint-Jacques : *La Protestation Mallarmophile de M. Gide et les Divagations de M. Mallarmé*. *La Plume*, 15 mars 1897.

2. Flint : *Paul Claudel*. *Poetry*, juillet 1915.

3. V. *Poetry*, novembre 1912, et *Des Imagistes*, p. II.

Ce fut du reste un des reproches les plus souvent prodigués aux imagistes : ils manquaient de passion. A quoi ils répondaient que depuis pas mal de siècles les poètes remplissaient leurs vers de sentiments violents et passionnés, et qu'il était bien temps de changer de mode. « The natural object is always the *adequate* symbol », écrit Pound¹. Lui, Flint, Aldington rendirent aux choses leur valeur poétique, et créèrent en Amérique une habitude nouvelle de regarder les choses. C'est cet amour de tout ce qui tombe sous les sens, de tout ce qui vit qu'ils admirent chez de Bosschère ; et on sait qu'il y eut entre ce poète belge et le groupe imagiste une profonde sympathie. Pour lui comme pour eux, l'objet naturel est toujours le symbole adéquat. Dans sa poésie, les objets : la maison, sa porte et son toit, la salle à manger, sa table, le pain posé sur le buffet à côté des fruits, ont leur sens symbolique. Ils ne symbolisent rien cependant que leur existence propre. Ils vivent pour de Bosschère, comme vivent pour H. D. et pour les Grecs la borne de la route, les oliviers, chaque fleur du gazon, chaque dieu de la maison.

Répétons le : les symbolistes aimaient l'image pour son appel mystérieux. Il semble qu'au contraire la poésie imagiste, par sa recherche de l'éclat instantané, du précis, soit ennemie de tout mystère. Pourtant, il est dans la nature de l'image de porter un cortège d'échos, d'être si imprégnée d'émotions que, notée dans toute sa fraîcheur, elle est encore vibrante de la sensibilité du poète. C'est dire qu'elle peut difficilement n'être pas mystérieuse. Les symbolistes recherchaient ce mystère, les imagistes le trouvent dans l'extrême nudité de leur vision.

Il faut encore parler d'H. D., et de l'atmosphère de rêve où vit sa poésie². Il faut dire aussi qu'elle la recherche par d'autres procédés que celui de l'image : elle évite de définir les personnages de ses dialogues, si elle ne brode pas son image, du moins montre-t-elle souvent la même dans des aspects changeants, et surtout ses drames se passent sur des terres lointaines, dans une Grèce qui est loin d'être aussi attendue que celle de Matthew Arnold. Et pourtant, ce mystère semble naître de la précision même des détails. C'est un « mystère précis », an « accurate mystery ». La minutie,

1. V. *Pavannes and Divisions*, p. 97.

2. C'est Aldington qui a le mieux montré cette atmosphère de rêve chez H. D. V. Aldington : *A Young American Poet*, *Little Review*, mars 1915.

la précision de ces images attirent la sensibilité du lecteur qui sent certains aspects des choses qu'il n'avait pas même soupçonnés. Ils lui apparaissent maintenant étrangement nouveaux.

C'est là un développement logique du nouveau symbolisme qui de plus en plus s'est tourné vers le réel, vers le vivant, y trouvant les mêmes plaisirs artistiques que dans le rêve d'une imagination fermée aux aspects du monde.

3. — L'INDIVIDUALISME.

La sensibilité individualiste s'accompagne d'un besoin d'indépendance, de liberté d'expression, de sincérité ; d'un besoin de raffinement, et de délicatesse. Les imagistes ont en commun avec les symbolistes une vive sensibilité individuelle. C'est par là que nettement, par dessus le naturalisme et l'impressionnisme, les deux écoles se rejoignent. Ford Madox Hueffer, dans son livre : *Thus to Revisit*¹, nous renseigne précisément sur ce point. Il parle des trois groupes voisins qui s'appelaient : imagistes, symbolistes et vorticistes : « Au fond, il me semble que le point essentiel de leur sympathie et de leur contact est leur désir de faire sentir au monde leurs propres images, ou bien, disons que le premier point de leur doctrine est que l'artiste doit exprimer par son art sa propre personnalité¹ » et il poursuit ainsi en rapportant une conversation qu'il eut avec Pound et au cours de laquelle celui-ci lui avait dit : « Ce que le public veut, c'est MOI... parce que je ne suis pas un imbécile, comme les membres qui composent le public² ! »

Pound a, dès ses premiers vers, affirmé sa foi en ses forces vitales, élans de vie, tourbillons d'énergie qui entrent dans la composition de l'œuvre d'art. Toute son œuvre est faite de compositions de forces vives ; éruption de remarques étonnamment pénétrantes. Il s'ensuit qu'il réussit mieux ses poèmes courts, ceux qui présentent en un instant de temps un centre de forces ordonnées.

Cette foi en sa force qui d'abord lui fit repousser Whitman, puis retrouver en lui un égal³ il l'affirme dans un poème :

« I want you. to say I⁴ »

1. *Thus to Revisit*, p. 137.

2. *Ibid.*, p. 140.

3. *V. A Pact. Lustra*, p. 23.

4. *V. Ortus. Lustra*, p. 10.

Or, sur ce point comme sur bien d'autres les imagistes s'avouent les descendants des symbolistes français. On lit dans leur préface de 1916 : « Le grand critique français, Rémy de Gourmont, écrivait l'été dernier dans *La France* que les imagistes étaient les descendants des symbolistes français. Dans sa préface à son *Livre des Masques*, M. de Gourmont a décrit ainsi le symbolisme : « Individualisme en littérature, abandon des formes existentes... La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; il doit se créer sa propre esthétique, — et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas ». Dans ce sens, les imagistes sont les descendants des symbolistes : ils sont des individualistes ¹ ».

Pourtant leur individualisme nous paraît fraîchement formé, celui de primitifs qui viennent de découvrir leurs forces. En quoi du reste, ils ne sauraient différer des symbolistes français qui, eux aussi, avaient reconnu en Whitman une âme sympathique. Et Mallarmé lui-même n'écrivait-il pas, pour définir l'artiste : « l'homme primitif suprême » ?

Mais, comme les symbolistes aussi, ils se sont formés à la lecture des philosophes allemands et, si spontané que puisse paraître leur culte du moi, il est l'aboutissement artistique de cette préparation nietzschéenne que traversa l'Amérique dans les dix premières années de ce siècle. Ce n'est pas un fait dénué de sens que de voir les imagistes se grouper à Londres autour d'une revue vouée au culte de l'individualisme : *The Egoist* ². C'est aussi dans ces années 1913, 1914, 1915, que *The Little Review*, qui deviendra un peu plus tard la revue de Pound, consacre à Nietzsche plusieurs articles chaque mois. Alors se fonde *The Phoenix* ³, consacré lui aussi à l'individualisme. Les imagistes sont dans ce très vaste mouvement et l'acceptent entièrement.

Seulement, alors que les symbolistes de 1880, dans leur mépris de ce qu'ils nommaient le monde des apparences et ce que les imagistes nomment le monde réel, avaient tendance à oublier la vie, dans la recherche de l'émotion intellectuelle, loin de la sensation,

1. V. *Some Imagist Poets*, 1916. Préface, p. vi et *Livre des Masques*, préface, p. 13.

2. *The Egoist, an individualist review*, 1914-1929.

3. *The Phoenix, a magazine of individuality*. South Norwalk, Conn. 1914-16.

les imagistes pensent avec les Français de 1910 que le domaine des sens est celui du poète. Leur égoïsme, c'est la croyance à la vie, à toutes ses manifestations, à l'importance des vibrations de cinq sens au contact du réel.

4. — LE STYLE. LE MOT JUSTE.

Le style est une spécialisation de la sensibilité.

(Rémy de Gourmont).

Quand les imagistes commencèrent à écrire, il régnait en Angleterre une habitude d'écrire qui consistait à se meubler l'esprit de mots et de tournures de phrases consacrés par l'usage des grands poètes. Ce style (si c'est là du style) était jugé aussi indispensable à qui voulait faire des vers que cinq pieds au pentamètre. Ford Madox Hueffer, qui fut avec Conrad le styliste le plus original à cette époque en Angleterre, écrit dans son livre *Thus to Revisit* : « Pour ma part voici ce que je découvris à ma pratique des vers : je m'aperçus que dès qu'il m'arrivait d'écrire un poème, automatiquement, je réduisais mon intelligence au niveau de celle d'un simple enfant. Et parcourant, un jour, l'édition complète de mes poèmes qu'un éditeur mal inspiré avait publié quelques années avant et que personne ne semblait acheter ou lire — en la parcourant donc — je fus effaré de m'apercevoir que, dans toute l'affaire, il n'y avait pas vingt lignes que je n'aurais pas supprimées, si j'avais écrit en prose... chaque moindre groupe de mots était ce qu'en français on nomme *chargé*... non pas que ce fût de la rhétorique ; cela n'avait pas la qualité marmoréenne de la vraie rhétorique, du genre de celle qu'on trouve sur les pierres tombales — c'était seulement niais, d'une niaiserie d'enfant mal doué ¹ »

Autrement dit, la poésie, jusqu'alors, était une poésie de mots ; il était loisible au poète de cheville à l'aide de mots inutiles (par conséquent nuisibles) au sens, pourvu que ces mots fussent agréables à une oreille habituée au rythme des poètes victoriens.

C'est contre ces habitudes paresseuses que le groupe imagiste dirige les meilleurs de ses efforts. Ces poètes tendent à penser que le problème à résoudre n'est que le problème du style. Aldington

1. V. *op. cit.* p. 132.

écrit : « Permettez-moi de dire ce que moi, en temps qu'imagiste, je considère comme les dogmes fondamentaux du groupe : vous allez voir qu'ils se rapportent presque tous au style ¹ ». C'est leur fierté de pouvoir dire qu'ils ont retrouvé la vraie critique du poème, celle du style, contre-épreuve de la sincérité du poète.

Leur première règle est qu'il faut « toujours employer le mot exact, non pas le mot presque exact, non pas le mot simplement décoratif ² », et par conséquent le mot du langage ordinaire. Ce n'est donc ni le mot parnassien, ni le mot tel que certains symbolistes le recherchaient (je pense à Moréas ou Stuart Merrill, qui écrivirent une poésie où le mot était cultivé pour l'évocation de ses résonances). Mais c'est le mot qu'employaient Corbière, Tailhade, Jammes, et surtout les prosateurs français Flaubert et Maupassant, et c'est à la lecture de ces poètes et prosateurs que les imagistes ont formé leur goût, Hueffer le reconnaît. Mais celui qui les a le mieux guidés, c'est de Gourmont par son livre *Le Problème du Style*.

C'est dans ce livre qu'ils ont puisé la plupart de leurs idées sur la question. F. M. Hueffer répète après de Gourmont que les maîtres du style en France sont Chateaubriand, Flaubert et Maupassant³. Quand Aldington, Pound, A. Lowell, plus tard T. S. Eliot exposent leurs idées, ce qu'ils disent de la métaphore, du cliché, en raillant leurs contemporains, c'est ce qu'avait dit Rémy de Gourmont en raillant M. Albalat. Il n'y a pourtant pas dans *Le Problème du Style* leur prescription de l'adjectif, et il faut croire que sur ce point ils se sont laissé influencer par les idées de Marinetti qui ne leur était pas particulièrement sympathique ; mais il faut dire aussi qu'ils ne prescrivaient que l'abus de l'adjectif, nuisible à la concentration, et à l'expression directe.

Ils ont cité très souvent ce que Rémy de Gourmont avait dit d'eux dans *La France* du 5 mai 1915. Nous l'avons déjà vu ; de Gourmont les reconnaissait : ils dérivait des symbolistes ; cela se voyait à leur horreur du cliché, à leur horreur de la métaphore ampoulée, dont « les imitateurs de Victor Hugo nous ont dégoûtés à jamais ⁴ ». Aldington citant ce passage donnait comme exemples d'équivalents anglais des imitateurs de Victor Hugo : Swinburne,

1. *Modern Poetry and the Imagists. Poetry*, 5 juin 1914.

2. A. Lowell. Préface à l'anthologie imagiste de 1915, p. vi.

3. *Thus to Revisit*, p. 160, et *Le Problème du Style*, p. 43.

4. V. plus haut, p. 88

Tennyson, Thompson ¹. Tout cela nous montre combien parfaite était cette communauté de pensée sur l'art d'écrire entre les imagistes et de Gourmont.

Donc, guerre au cliché, à ce qu'on appelle langue poétique, à tout ce qui n'est pas fraîchement cueilli, choisi ; donc, recherche acharnée du mot neuf, du mot juste (the exact word), c'est-à-dire de celui qui, jailli de la sensibilité de l'artiste, donne exactement sa sensation, sa vision. Les nouveaux poètes se justifient encore en citant du français, de Huysmans cette fois. « Les imagistes », écrit Aldington, voudraient posséder « le mot qui fait image, l'adjectif inattendu et précis qui dessine de pied en cap et donne la senteur de la chose qu'il est chargé de rendre, la touche juste, la couleur qui chatoie et vibre ² ».

Comme Rémy de Gourmont, ils pensent que « le style, c'est de sentir, de voir, de penser et rien de plus », comme lui, ils pensent que le concret doit être préféré à l'abstrait ; comme lui, qu'une idée est « une image, mais usée et déjà sans force » ; la sensation étant « à la base de tout, de la vie intellectuelle aussi bien que de la vie physique », c'est le mot-image, transformation directe de la sensation, qu'il faut à l'artiste, et non les mots-idées, transformations des mots-images, ni, à plus forte raison les mots-sentiments, transformations des mots-idées ³.

Il faut, pour les mêmes raisons, éviter l'alliance du concret et de l'abstrait : « N'employez pas une expression comme « dim lands of peace », elle ternit l'image. Elle mêle une abstraction au concret, elle vient de ce que l'écrivain ne se rend pas compte que l'objet naturel est toujours le symbole adéquat ⁴ ». Ceci revient à dire qu'il n'est pas de style spécial à la poésie ; qu'en dernière analyse, le

1. Aldington : *Bruno Chap Books*, 1915, *special series*, n° 5.

2. J. K. Huysmans. Préface à *Rimes de Joie* par Théophile Hamon, cité par R. Aldington dans *Bruno Chap Books*, 1915, *special Series*, n° 5.

3. *V. Problème du Style*, p. 32 ; cf. R. Aldington dans le *Dial*, août 1920 : « Style is thinking, perceiving, and expressing oneself precisely and individually ».

4. Il y a, entre R. de Gourmont, les symbolistes et les imagistes une parfaite entente à ce sujet. Cette idée a été particulièrement étudiée par Jules de Gaultier (*V. Mercure de France*, 1^{er} mars 1924) : la poésie serait une sorte de retour au langage poétique, lequel n'était que « le prolongement et l'extériorisation dans le milieu sonore de la vibration nerveuse identifiée avec la réalité même de l'émotion physiologique ». Aussi, la poésie serait-elle « une tentative biologique en vue de reconstituer, par des moyens nouveaux appropriés aux circonstances du nouveau langage, le pouvoir ancien ».

4. Pound : *Pavannes and Divisions*, p. 97.

mot de la poésie et celui de la prose sont les mêmes ; les mots du poème doivent être choisis avec plus de scrupule.

C'était beaucoup démolir des idées courantes, et ce fut une des raisons qui firent dire aux critiques qu'on pouvait dans les œuvres imagistes retrouver toutes sortes de traditions étrangères, mais rien d'anglais.

Donc il n'y a qu'un art, celui de la prose, ou plutôt celui de la poésie, puisque le poète est celui qui doit montrer le plus de soin dans le choix de ses mots, rechercher la concentration, les sens pleins, les riches évocations. Mallarmé pensait qu'il y avait poésie dès qu'il y avait style, Flint pense qu'« il n'y a qu'un art d'écrire et c'est l'art de la poésie ¹ » ; par là les imagistes sont très près des symbolistes qui veulent que la poésie fixe d'une façon définitive, parfaite, l'émotion : la poésie doit rendre ce qu'aucun autre moyen écrit ne peut rendre parfaitement.

Personne mieux que Pound n'a insisté sur ce point : la différence entre la prose et la poésie, c'est que la poésie est dix fois plus condensée que la prose, ainsi le poème devient l'expression de l'émotion pure : la prose explique, la poésie présente sans commentaires. Pour cette raison, la prose admet un grand nombre de façons de s'exprimer également bonnes, la poésie n'en admet qu'une, celle qui est définitive par son rythme et ses mots, celle qui est l'émotion elle-même. Cette idée n'était pas neuve et elle avait fait son chemin à travers le symbolisme depuis Gautier jusqu'aux derniers venus ; elle est à la base de ce qu'on a appelé « la poésie pure ». Tous les poètes consciencieux s'astreignent à trouver cette forme parfaite : H. D. et Pound la trouvent souvent, Amy Lowell et Fletcher, l'un par leur négligence, et l'autre en oubliant ce principe, se sont classés parmi les poètes inférieurs.

A leur vision claire, à l'acuité de leurs nerfs, il fallait un style aux couleurs définies et pour toujours gravées dans le marbre de leurs vers. C'est du moins l'impression que donne cette poésie : ce sont des sensations si vives et si coupantes qu'elles ont pénétré les mots inséparablement. C'est de ces mots qu'on a pu dire : « qu'ils n'évoquent pas seulement la couleur, mais qu'ils sont la couleur même ². »

Lorsque, après cette belle discipline, ils abordent des symboles plus complexes, les imagistes gardent cette habitude du mot qui

¹ Flint, *Otherworld-Palinode*.

² Margaret Anderson : *The Piano and Imagism*. *Little Review*, août 1915.

frappe comme au contact un fil électrique. C'est après cet acquis que T. S. Eliot peut opérer ses combinaisons et concilier la nonchalance de Laforgue avec les expressions élizabéthaines.

Grâce à l'étude des stylistes français, les imagistes ont enseigné aux Anglo-Saxons l'importance du style, que le style c'est l'homme. Ils savent maintenant que dès qu'il y a émotion sincère, il y a style. « Dès qu'on sent la chaleur humaine, il y a poésie » dit Flint ¹. En 1918, T. S. Eliot, un des derniers arrivés, écrivait qu'en définitive la question du style se réduisait à quelques mouvements physiologiques très simples², et il renvoyait ses lecteurs au *Problème du Style* pour plus de renseignements. « Le style c'est l'homme », y lit-on, « est un propos de naturaliste qui sait que le chant des oiseaux est déterminé par la forme de leur bec, l'attache de leur langue, le diamètre de leur gorge, la capacité de leurs poumons³ »

5. — LES IMAGISTES ET LA MUSIQUE.

Si on les compare aux vers de Swinburne, de Verlaine ou de Samain, les vers imagistes n'exhalent aucune musique. Leur charme est peut-être dans cette absence de musicalité : ces poèmes semblent vivre dans une atmosphère où les choses ne chantent pas, mais ont une harmonie muette, plus vraie puisqu'elle n'est pas soutenue par la musique.

Pound reproche à Swinburne de négliger la valeur des mots comme mots et de s'attacher à leur valeur sonore. Cet emprunt à la musique, les imagistes l'ont toujours évité ⁴, mais plusieurs fois ils déclarent leur souci d'étudier la musique, et Pound trouve incomplets les poètes qui se refusent à connaître cet art. Son affirmation se précise quand il reproche à Swinburne « une remarquable ignorance de la musique ». Il n'en faut pas conclure que les imagistes aient voulu reprendre à la musique son bien, mais les symbolistes français avaient fait une découverte, ils voyaient en disciples de Schopenhauer l'art parfait dans la musique ; au fond cet art leur paraissait suprême parce qu'il semblait ne rien emprunter à l'extérieur, rester toujours dans le domaine de la sensibilité.

L'idée fit du chemin : les imagistes maintenant pensent que,

1. H. D. ; *London Chap Book*, n° 9, p. 27.

2. *Studies in Contemporary Criticism*, *Egoist*, octobre 1918.

3. *Problème du Style*, p. 32.

4. A l'exception d'Amy Lowell et de Fletcher qui ne sont pas de purs imagistes.

l'émotion se transformant en rythmes musicaux, en rythmes colorés, la musique est l'art le plus direct ; mais la poésie peut devenir un jaillissement direct de l'émotion lorsque les rythmes de cette émotion produisent l'image et la phrase poétique qui les reproduisent exactement. Pound écrit encore : « Je crois en un rythme absolu, c'est-à-dire, en poésie, un rythme qui correspond exactement à l'émotion ou à la nuance d'émotion qu'on veut exprimer ¹ ».

Le résultat technique de cette pensée, c'est la recherche, non d'une composition poétique comme l'entendait Mallarmé, mais d'une discipline individuelle plus sévère. « A new cadence means a new idea ² ». Le poète se doit de trouver cette cadence qu'il ne peut trouver qu'en lui. D'où logiquement découle la nécessité du vers libre : « To compose in sequence of the musical phrase not of the metronome ³ ».

6. — LE POÈME. LE VERS LIBRE.

Un poème imagiste peut être parfait, si, présentant une image (sans chercher à juxtaposer des images), et réalisant cette concentration dont on fait l'essence de la poésie, il se compose de deux substantifs : l'indication du sujet, le titre, et un autre substantif, un nom-image.

Il y a de tels poèmes dans l'œuvre imagiste, ou du moins des poèmes qui approchent de cette forme. *Papyrus* de Pound en est un bon exemple : Spring...

Too long...

Gongula... ⁴

Dans cet effort pour synthétiser en une image un moment riche de sensations, les imagistes trouvèrent les formes japonaises, comme les Français les avaient trouvées dans leur recherche de la sensation dépouillée. Mais ce poème en deux mots, c'était, poussé à l'abus, un correctif nécessaire à la poésie contemporaine ; les imagistes prétendaient corriger les poèmes qu'on leur présenterait en les réduisant de quatre-vingt pour cent.

Cette première démonstration achevée, les poèmes des autres

1. *Some Imagist Poets*, 1915. Préface, p. vii.

2. *Pavannes and Divisions*, p. 103.

3. *Pavannes and Divisions*, p. 99.

4. *Lustra*, p. 55.

L'influence du Symbolisme français.

anthologies s'allongent, d'abord dans une composition d'un art assez gauche, puis de mieux en mieux adaptée.

De leur premier principe se déduit cet art de la composition. Par construction il ne faut pas entendre une tyrannie semblable à celle de l'hexamètre classique, ou des formes fixes. La forme qu'on détermine par des lois extérieures, par des chiffres, n'est pas la leur. De même qu'un mot à lui seul peut être un poème, et qu'il n'est pas besoin de donner à toute idée douze syllabes, le poème se développera suivant un rythme intérieur et ne se laissera pas fausser par des moules anciens.

C'est dire que le poème est la pensée même, que toute modification de la forme serait une modification de la pensée, que le poème n'est sous aucun prétexte une réunion d'éléments dissociables dont chacun aurait sa valeur indépendante. Le poème est un état d'âme, et cet état d'âme donne au poème sa longueur, sa forme, dessine ses lignes droites, courbes ou brisées. « Le fond engendre la forme comme la tortue ou l'huître l'écaille et la nacre de sa carapace ou de sa coquille » disait R. de Gourmont.

Le poème peut être une rêverie qui se prolonge et se brise parfois par des visions claires, par des images précises. Il peut être une succession d'images évoquées par le même objet et soutenues par une image centrale. Il peut être la pensée du poète que vient hanter la même image plusieurs fois et fatalement la même. C'est à la strophe que les imagistes demandent de marquer ces successions. Avec H. de Régnier, ils pensent que la strophe n'est qu'un mot, qu'un « vers prolongé, l'écho multiplié d'une image, d'une idée d'un sentiment qui se répercutent, se varient à travers les modifications des vers pour s'y recomposer ¹ ».

Comme l'image qui en est l'élément, le poème doit jaillir de l'émotion avec son mouvement définitif, son dessin très clair. Les imagistes se représentent le poème comme un dessin, non comme une arabesque, non comme les poèmes de Mallarmé ; toutes ces courbes se répondent par une symétrie non préétablie, mais toujours réalisée quand l'émotion est sincèrement ressentie : « Emotion is an organiser of forms ² ».

Ceux qui ont voulu faire sortir l'imagisme soit de Poe, soit de la poésie orientale à laquelle les imagistes se sont beaucoup intéressés, mais non à leur début, ont échoué. De même ont échoué ceux qui

1. Barre, *Le Symbolisme*.

2. V. Pound : *Blast*, 1914.

ont voulu faire sortir le nouveau vers libre du « vers libre » de Whitman. Si Amy Lowell, vers la fin de sa vie, a pu se laisser aller à dire que le mouvement imagiste venait indirectement de Poe puisqu'il venait du mouvement symboliste français qui venait lui-même de Poe, c'était pour les besoins d'une cause, pour flatter quelques nationalistes grincheux ; mais ni elle, ni ses amis n'ont cherché dans Poe des idées sur la composition, et ne l'ont même beaucoup lu. Quant à ce qu'on appelle le vers libre de Whitman, seuls les ignorants peuvent dire que c'est de lui qu'est sorti le vers libre imagiste. Quand on a dit que Richard Aldington lisait beaucoup Whitman dans sa jeunesse, qu'il y voyait la possibilité d'en tirer la justification de la liberté du rythme ; quand on a dit que Whitman a influencé les Français — les unanimistes en particulier — et que ces Français à leur tour ont influencé les imagistes on a à peu près tout dit sur cette prétendue influence ¹.

Donc le vers libre appartient de droit à l'imagisme comme il appartenait de droit au symbolisme. Ce fut la découverte la plus fertile des imagistes : le besoin de briser les vers fixes était tel, que le premier exemple donné, le vers ne fut pas long à conquérir tous les nouveaux poètes en Amérique. Nous avons vu pourquoi Whitman ne pouvait rien pour eux, et ce fait est bien prouvé par la technique du vers libre employé par les imagistes, qui ne doit rien à ce poète. En 1910, le vers libre était une curiosité aussi rare en Angleterre qu'en Amérique. Par Symons, Henley et Ford. M. Ford, le vers libre avait été transplanté à Londres mais sans grand résultat. Aldington dit qu'avant les premiers essais de H. D. (1912) « on n'avait pour ainsi dire pas entendu parler du vers libre en dehors de France ² » et T. S. Eliot écrivait en 1917 que jusqu'à une époque récente il était impossible de faire publier des vers libres ailleurs que dans les revues où Pound avait des amis. Et pourtant, dès 1915, la *North American Review* et l'*Atlantic Monthly* commençaient à en accepter : la conquête avait donc été rapide.

Les imagistes n'ont pas caché que c'est aux Français qu'ils ont emprunté leur technique.

En 1912, F. S. Flint écrivait cette étude sur la poésie française

1. A. Lowell a rectifié elle-même. V. *Walt Whitman and the New Poetry*. *Yale Review*, avril 1927 : « What he wrote was a rightly emotional prose, rising at times into genuine rhythmical prose, the « prose rythmique » of our Gallic neighbors ». Whitman never had the slightest idea of what cadence is. »

2. V. *A Young American Poet*. *Little Review*, mars 1915.

dont j'ai parlé et qui est véritablement une étude du vers libre tel que l'employaient les poètes français contemporains. Il n'avait pas lui non plus commencé à écrire en employant le vers libre ; il débuta dans le vers traditionnel, et y acquit une grande dextérité. En 1909, dans le *Palmyre* de *In the Net of the Stars* ¹ il dit : « Je suis las des anciennes mesures que j'ai battues pour mon chant », mais dans ce volume et même dans le suivant il n'emploie que le vers classique.

Sur cette question comme sur beaucoup d'autres, les imagistes ont profité des derniers perfectionnements. De même qu'ils redressent le symbolisme, en en gardant l'essentiel et en en supprimant tout l'artificiel, ils profitent des dernières découvertes rythmiques, évitant les erreurs des premiers tâtonnements.

Or, en France, l'art du vers libre avait beaucoup progressé. Il est vrai que de 1904 à 1909, la question avait été un peu délaissée. On répétait un peu trop que le vers libre avait fait faillite. Puis en 1909, Robert de Souza, par une série d'articles qui se donnaient des airs de manifestes, raviva les enthousiasmes ². En 1912 le livre ³ qui réunissait ces articles fut salué par beaucoup de revues. Ce que Gustave Kahn avait très bien fait par intuition et par raisonnement, de Souza le faisait scientifiquement, en s'appuyant sur les observations enregistrées avec des appareils au laboratoire du Collège de France par l'abbé Rousselot. Comme G. Kahn, de Souza arriva à la conclusion qu'un vers libre était possible qui gardait toutes les caractéristiques essentielles du vers classique, et le délivrait de ses attaches secondaires que l'usage avait fait croire indispensables. Mais Kahn n'avait pas démontré au contraire, de Souza démontra. Il démontra que ce qui est essentiel dans le vers français, c'est le rythme, et que le rythme est impossible sans l'accent. Cet accent n'est pas, comme il pourrait l'être par exemple en anglais, un accent d'intensité, mais un accent de durée. Cet accent ne peut pas être fixe (Kahn l'avait bien dit) ; il varie suivant la pensée, l'émotion. C'est sur la dernière syllabe du mot important qu'il tombe, et suivant que l'émotion est plus forte ou plus faible il est aussi plus fort ou plus faible. La rime, l'assonance et l'allitération n'y font rien : quand il y a émotion puissante, le rythme est

1. *In the Net of the Stars*. Londres, Elkin Mathews, 1909.

2. V. dans *Occident* (1909).

3. *Du Rythme en Français*. Paris, Welter, 1912.

puissant, c'est une loi physiologique aussi inévitable que les battements du cœur.

Ce qui veut dire que le vers est la forme de l'émotion, que le rythme se montre dans toute parole humaine, dans la prose comme dans les vers, avec cette différence que de la prose au vers le rythme augmente d'intensité : les accents se resserrent ; les mots amenés par la pure logique tendent à disparaître, tout ce qui est indirect tend à s'éteindre. L'importance de ce livre : *Du Rythme en Français*, fut donc de prouver et de préciser ce qui plus ou moins bien avait été senti.

C'est dans ce livre que Flint trouva ses raisons de travailler à une discipline : il partit de ces principes et ne perdit jamais de vue ces découvertes. Il écrivait, en 1920, dans le *Chap-Book* : « Les accents faibles et forts de la parole prennent un ordre naturel et plus l'élan du poète est fort, plus le rythme sera marqué. Ceci est encore vrai du vers métrique, mais alors le rythme est là avec lequel il faut encore jongler¹ ». Si Flint fut le premier expert, A. Lowell fut plus active et poussa très loin ses recherches sur le vers libre. Pour elle aussi, le rythme devait être marqué non par le nombre des syllabes, mais par un accent. Des expériences semblables à celles faites par de Souza au laboratoire du Collège de France, et qu'elle fit dans le laboratoire de W. M. Patterson, à Columbia University, lui montrèrent que dans les vers libres qu'elle lisait il y avait rythme car *le temps écoulé entre deux accents était sensiblement le même*, malgré la différence dans le nombre des syllabes².

En somme le principe du nouveau vers libre, celui des imagistes, et celui des symbolistes français de la deuxième génération, c'est qu'il doit être lu, qu'il s'adresse à l'oreille, non aux yeux : pour l'oreille il peut y avoir rythme alors même que les groupes rythmiques n'ont pas le même nombre de syllabes. C'est ce que fait remarquer de Souza et ce que A. Lowell s'applique à démontrer dans un long article : « Le vers libre est assurément poétique ; qu'il se passe de la rime parfois et du mètre toujours, cela n'affecte pas sa nature le moins du monde ; car peu importe de quoi il se passe, il garde ce qui est essentiel à la poésie : le rythme. Quand les strophes sont imprimées en un dessin métrique uniforme, l'œil peut saisir le rythme dans une certaine mesure, sinon, comme dans

1. F. S. Flint, *Chap Book*. Londres, février 1920.

2. *The Rhythm of Free Verse*, *Dial*, 17 janvier 1918.

le cas du vers libre, la lecture à haute voix devient une condition essentielle de la compréhension. Si en une phrase on pouvait définir le mouvement poétique moderne, ce qu'on en pourrait dire de plus vrai et qui comprendrait toutes ses variations, ce serait que c'est un mouvement qui cherche à rendre à la poésie ses qualités auditives, qui veut en faire un art de la parole.¹ »

Il est bien entendu que le nombre des syllabes reste une préoccupation très importante, mais les symbolistes ont tendance à la négliger, et les imagistes aussi. Tous savent qu'une syllabe supprimée peut détruire tout le dessin du poème ; mais comme on ne compte plus sur ses doigts, et qu'on se fie à son instinct, on en parle moins. Et puis il semble aussi qu'en anglais la question soit moins importante, car un mot anglais n'est pas si facilement mesurable qu'un mot français où toutes les syllabes se prononcent avec une valeur plus égale. C'est pourquoi le vers libre est peut-être plus logique encore en anglais qu'en français, puisque le syllabisme y est moins strict, et il est curieux de voir A. Lowell traiter une syllabe non-accentuée comme "a feminine ending", notre e muet². Cependant l'anglais, justement parce qu'il est plus diversement et plus fortement accentué, a besoin d'une discipline plus sévère pour soumettre ces accents au rythme du poète.

Malgré ces deux différences assez peu importantes, A. Lowell et Patterson sont arrivés aux mêmes conclusions que de Souza, montrant entre la prose et les vers la même gradation du rythme ; et comme de Souza, ils pensent que le rythme est la forme directe de l'émotion. Tous les trois sentent entre la poésie moderne et la poésie ancienne une liaison plus que jamais profonde : « Il est certainement très significatif d'entendre dans vos vers les plus nouveaux la harpe de nos ancêtres » disait Patterson.

Si c'est à Amy Lowell que revient le mérite d'avoir poussé le plus loin les études scientifiques, ce n'est pas elle pourtant qui imagina la théorie de la cadence non-rimée ; le groupe imagiste tout entier et surtout Flint lui donnèrent jour. Dans la préface de l'anthologie de 1915, les imagistes se contentent de renvoyer ceux qu'intéressent la question à G. Kahn, de Souza, Rémy de Gourmont, Vildrac, Duhamel, Henri Ghéon et Spire³.

1. *Poetry as a Spoken Art*. *Dial* 25 janvier 1917. C'est l'idée de Robert de Souza.

2. *The Rhythms of Free Verse*. *Dial*, 17 janvier 1918.

3. V. *Some Imagist Poets*, 1915. (préface).

L'influence de certaines théories modernes sur le mouvement imagiste, de l'im-

Le livre de de Souza n'apportait pas une technique toute faite, immédiatement applicable. Mais il y avait à ce moment là deux idées pratiques : la strophe analytique de Ghéon et la théorie de la constante rythmique de Vildrac et Duhamel. Entre les deux, Flint choisissait la deuxième ; voici comment il critiquait la première : « Son expression « strophe analytique » est aussi mauvaise que celle de vers libre, et en aucun cas ne peut être opposée au vers ; car beaucoup d'idées, de sentiments et d'émotions ne se prêtent pas facilement à ce raccourci émotif de notre respiration, parce que de petits éléments rythmiques isolés demandent des arrêts et des reprises de respiration ; et, du reste, une tendance physiologique naturelle fait prononcer en une reprise d'haleine des groupes successifs de pieds rythmiques, et le contenu rythmique dans cette longueur de souffle normale ne peut s'appeler vers » ¹.

Et voici comment, avec sympathie, il exposait la théorie de Vildrac et Duhamel : « Une poétique, disent-ils, est basée sur des relations métriques et phonétiques. La *cadence* d'une strophe ou paragraphe poétique est due à la répétition dans chaque vers d'une quantité numérique fixe ou *constante rythmique*, qui bat la mesure de la mélodie continue. L'alexandrin traditionnel avait une constante rythmique de six syllabes, et un vers était composé de deux d'entre elles. Mais le vers moderne est composé d'une constante d'un nombre de syllabes indéterminé, et d'un élément numériquement variable, qui lui donne une individualité adaptée de très près au sens. La constante rythmique n'a pas de place fixe dans le vers ; elle peut le commencer, le soutenir par le milieu. Une strophe peut être régie par une ou deux constantes rythmiques, et bien que la constante ait une valeur numérique, cette valeur peut être modifiée par la quantité de la syllabe, la loi ici comme toujours étant l'instinct du poète. »

pressionnisme accéléré qu'on a appelé le futurisme, et de l'école qui a réagi contre le symbolisme en recherchant l'âme du groupe et non plus la sensibilité individuelle poussée trop loin par les symbolistes, qui a recherché l'expression directe et non musicale, et qui s'est appelée l'unanimité, est une influence réelle mais très vague, indécise et paradoxale. Ces écoles ont provoqué d'une part une réaction : les imagistes ont aimé la beauté antique de la Grèce, ils ont eu le culte de l'individualisme ; mais sur d'autres points ils se sont raffermis au contact de ces idées nouvelles, surtout quand ils ont voulu amputer la poésie de ses branches mortes : la sentimentalité, l'abus des adjectifs, des abstractions. Ils ont enfin pris aux Français l'idée de se grouper en une « école ».

1. V. F. S. Flint : *Contemporary French Poetry*, *Poetry Review*, août 1912.

C'est aux *Notes sur la Technique Poétique* que les imagistes renvoient le plus souvent ¹. Pound lui-même, en parlant des *Odelettes* de H. de Régnier, écrit : « Là on le voit se diriger vers quelque chose qui annonce Vildrac. » Si on recherche quels sont les poètes dont ils admirent le plus le rythme, on trouve H. de Régnier avec ses *Odelettes*, Rémy de Gourmont avec *Les Litanies de la Rose*, enfin les poèmes de Vildrac et ceux de Verhaeren.

Voilà, je crois, de quels théoriciens et de quels artistes ils ont tiré leur théorie et leur pratique de la « cadence non rimée ».

La préférence donnée à ces auteurs nous est une preuve que les imagistes recherchent les rythmes bien marqués, et obtenus par la réapparition à des intervalles variés d'un même élément numérique : les *Odelettes* sont formées de vers réguliers revenant à des périodes régulières autour de vers plus petits qui leur servent de charnières net donnent à l'ensemble une cohésion, reliant parfaitement des mouvements, des cadences autrement séparées. Les poèmes de Verhaeren sont évidemment en vers plus libres, mais tout un jeu de répétitions, de balancements, d'équilibres toujours très évidents assurent à l'exécution une force et une harmonie sans fautes.

L'exemple de ces poètes pouvait donc prouver à Flint et aux autres imagistes que le rythme était l'essence même du vers. Les moyens proposés par Vildrac et Duhamel pour se rendre maîtres de cet art étaient ceux employés par Verhaeren lui-même, — et Pound et Amy Lowell le pensaient du moins, — c'étaient aussi ceux employés par H. de Régnier dans *L'Accueil* et dans les *Odelettes*.

Je ne vois pas grande originalité dans les vues du groupe de Londres sur cette question du vers libre : les *Notes* de Vildrac semblent toutes les contenir. Ainsi on y lit : « The definition of *vers libre* is a verse-form based upon cadence. Now cadence in music is one thing, cadence in poetry is quite another, since we are not dealing with notes but with rhythm ² ». C'est ce qu'avait exprimé de Gourmont en disant : « Le sens de la cadence en prose

1. Aldington : *Free Verse in England*, *Egoist*, 15 septembre 1924.

Pound : *Poetry*, mars 1913 et *Pavannes and Divisions*.

H. Monroe : *Rhythms of English Verse*, *Poetry*, 13 novembre 1913

A. Lowell : Préface à *Some Imagist Poets*, 1915.

2. Préface de l'anthologie de 1915.

n'a rien de commun avec le sens de la musique : c'est un sens tout physiologique, on rythme sa sensation... » et Vildrac : « La musique du vers est à la musique proprement dite ce que la « couleur » dans une eau-forte est à la couleur dans une peinture ¹ ».

Donc parlons rythme et parlons cadence.

Vildrac et Duhamel disent : « on constate fréquemment, dans la forme moderne, que la cadence d'une strophe ou paragraphe poétique est due à la présence répétée dans chaque vers d'un corps numérique que l'on peut appeler constante rythmique et qui bat la mesure dans la mélodie continue ». ² De Gourmont avait déjà écrit : « la commune mesure étant le nombre réel, il faut qu'à des intervalles presque réguliers un vers plein surgisse qui rassure l'oreille et guide le rythme. Il n'y a pas de poésie sans rythme ni de rythme sans nombre. » ³

Cette idée de constante rythmique et de retour — les deux choses sont différentes, mais obéissent aux mêmes lois — les imagistes se la sont appropriée : R. Aldington écrit : « Free verse is not prose. The cadence is more rapid and more marked, its *rhythmic constant* shorter, and more regular ⁴. » De même A. Lowell : « What makes a literary work prose or poetry is not a matter of typography ; it is a matter of approach and *return*. *By return* I mean some device by which a poem is brought continually back to its starting place ; something which keeps the basic emotional symbol constantly reappearing through the poem... ⁵ »

La préface imagiste de 1916 dit métaphoriquement ce que disaient nettement Vildrac et Duhamel : « L'équilibre rythmique » est devenu « the perfect balance of flow and rhythm ». Les imagistes ne donnent pas tous les moyens de combiner les constantes rythmiques pour obtenir cet équilibre qu'avaient donné les *Notes sur la Technique Poétique*, mais il n'en est pas moins vrai que pour les vrais imagistes, ce fut le guide. Ils condamnent la rime pour les mêmes raisons : « La rime, » écrit Flint, « est à la poésie ce que sont des boucles d'oreille à une belle femme, un ornement ridicule, c'est-à-

1. V. et D. : *Notes sur la Technique Poétique*.

2. Cette même idée, chez A. Lowell : « The vers libre poem as a whole keeps to a single recurring psychological beat... » *Dial*, 17 janvier 1918.

3. De Gourmont : *l'Esthétique de la Langue Française*.

4. R. Aldington ; *Egoist*, 15 septembre 1914.

5. A. Lowell : *The Rhythms of Free Verse*. *Dial*, 17 janvier 1918.

dire l'absence totale d'ornement, a « toy trinket » ajcuté à la poésie » (Fint. *Chap-book*, févr. 1920). Ils sont encore plus prudents que les unanimistes dans l'emploi des autres procédés homophoniques. Je veux dire qu'on sent qu'ils voudraient ne faire dépendre leur vers que de ce qui lui est essentiel, c'est-à-dire de la répétition d'un élément rythmique, d'une combinaison de constantes, en négligeant les procédés qui ne sont là que pour soutenir le rythme, l'aider à emboîter le pas. C'est ainsi qu'ils abusent moins de ce procédé qui consiste à répéter tout un membre de phrase, par exemple :

Tout cela remplit sa songerie
 Tout cela remplit de bruit sa chambre.

Vildrac avait admiré ce procédé enfantin dans Whitman : les imagistes, qui n'ont rien pris de direct à Whitman ont pu imprudemment lui prendre ce procédé-là, par l'intermédiaire de Vildrac ; cependant ils ne s'y abandonnèrent pas autant que le poète unanimiste.

Cette réserve faite, un examen même rapide nous montrerait l'étendue de leur dette :

I — harmonie entre les vers :

Et maintenant, devant ce papier,	long, long before we came to earth
Et maintenant dans ma maison,	long, long before we rent our hearts
Jesuis encore en moi et j'y étouffe.	with this worship, this fear
(Vildrac : <i>Le Livre d'Amour</i>)	and this dread.

(H. D.)

Il s'agissait de justifier nos pas ;	Fruit can not drop
E puis nos pas.	through this thick air :
Il s'agissait de repérer ma route	fruit can not fall into heat
Sur mon plan confus.	that presses up and blunts
(Vildrac : <i>Le Livre d'Amour</i>)	the points of pears
	and rounds the grapes.

(H. D.)

des successions d'éléments phonétiquement dissemblables, mais numériquement les mêmes :

Et l'on entendait	You are proud ; I praised you ;
Le long des boutiques,	Your mouth is set ; you see beyond
Derrière les stores,	[us ;

Toutes les pendules and you see nothing.
Qui sonnaient midi. (F. S. Flint)
(Vildrac : *Le Livre d'Amour*)

des successions de vers commençant par les mêmes mots abondent chez tous ces poètes :

You stand about in the streets,
You loiter at the corners and bus-stops,
You do next to nothing at all.

You do not even express our inner nobilities,
You will come to a very bad end.

(Pound)

2 — harmonie entre les strophes

Elle est dans les deux cas obtenue de la même manière : soit par une ressemblance extérieure, une même *silhouette* ; soit par gradation, soit par échos et rappels de mêmes mouvements dans les différentes strophes : Flint aime à donner à plusieurs strophes une même silhouette (Swan, Trees) ; H. D. emploie beaucoup la répétition et les rappels :

If I could break you
I could break a tree.

If I could stir
I could break a tree,
I could break you.

(H. D.).

3 — enfin l'emploi des assonances et des allitérations est aussi fréquent chez les Anglais et les Français.

En somme, les imagistes n'ont pas ajouté aux découvertes françaises. Il y avait du reste peu à ajouter à ces principes très simples, admis par les meilleurs poètes. Seules les applications peuvent maintenant varier : Les imagistes purs ne me semblent pas avoir continué leurs recherches beaucoup plus loin ; seuls Amy Lowell et Fletcher ont essayé toutes les expériences déjà tentées par les Français. Ce qu'il faut retenir, c'est que leur vers libre, profitant des idées de Souza, de celles de Vildrac, était bien celui qui convenait à une poésie qui visait à rendre les émotions, et qui visait à la concentration ; De Souza avait

démontré qu'à une émotion forte correspondait un rythme fort, comme résultat physiologique. « On rythme sa sensation obscurément, comme des cris de joie, des cris de douleur prolongés », disait encore de Gourmont ; Pound de même pense qu'il faut laisser parler la logique de la sensation et de l'émotion. Le vers libre, ajoute Aldington, " is or ought to be about five times more concentrated than the best prose and about six times more emotional. " ¹ Pour tous, le rythme, c'est un cœur qui bat.

Il faut donc rendre à l'expression sa valeur humaine, sa spontanéité, il faut parler humainement, qu'aucune fausse émotion, qu'aucun souci d'artificialité ne viennent s'interposer entre l'émoi et l'expression. Kahn l'avait déjà dit : « Nous suivons l'instinct populaire, nous scandons avec le ton de la conversation. » et les imagistes : " Mr Hueffer says that the unit of our rhythm is the unit of conversation. I daresay he is right. " ¹

CONCLUSION.

L'école symboliste a proclamé que le symbole est l'essence même de la poésie. C'était vers 1885 une remarquable intuition : la psychologie moderne a précisé cette idée. Les symbolistes voyaient dans le symbole l'expression de l'inconscient, les psychologues et Ribot en particulier voient dans l'image l'expression de l'émotion. Les imagistes ont très évidemment profité des données de la science psychologique. Ils ont eu l'heureuse idée de s'en servir pour construire leur style poétique.

A cette époque on faisait en France aux symbolistes français les mêmes reproches qu'Aldington faisait aux poètes « fin de siècle » d'Angleterre : ces poètes s'étaient perdus dans l'extravagance et les ivresses de toutes sortes. Leur poésie était une poésie de cabaret, de paresseux ivres ; si on ne leur reprochait pas leurs débauches, on leur reprochait leur abandon au rêve. Un redressement paraissait indispensable. Dans ce travail les poètes ont repris les expressions mêmes des symbolistes : jaillissement profond, âme, réel, expression directe et expression indirecte, en rectifiant certaines conceptions qui y étaient attachées. Claudel et Spire sont les meilleurs ouvriers de ce redressement.

On voulait alors revenir au réel ; on voulait surtout

1. R. Aldington ; *Egoist*, Vol. I, p. 202 (1915).

revenir à l'expression directe. Depuis 1890, ces deux expressions se faisaient la guerre. Nous les avons retrouvées chez J. Royère. Déjà en 1890 les peintres se divisaient en directs et indirects : Gauguin et Van Gogh étaient indirects, les impressionnistes étaient directs ; quant aux poètes, naturellement les parnassiens s'exprimaient directement et les symbolistes indirectement... Les imagistes prônent l'expression directe, mais leurs mots ont un autre sens.

Grâce à la psychologie moderne, on savait que le symbole, s'il était total, était l'expression la plus directe qui fût. Lorsque la sensibilité s'exprime librement, c'est en images qu'elle s'exprime, ce qui est très évident dans le rêve, et souvent apparent dans la veille. Avant les imagistes, en France, Claudel et Spire avaient corrigé et raffermi certaines idées dans ce sens. Dujardin vint ensuite et travailla dans la même direction.

Édouard Dujardin pouvait donner à l'expression poétique des qualités et de précision et d'évocation. Il inventa cette formule de « réalisme symbolique », que les imagistes, au moins une fois ¹, reconnurent comme voisine de la leur. Il faisait valoir la valeur symbolique d'un mouvement, d'un geste, d'une physionomie détachés du reste du monde ; et par conséquent présentés dans leur maximum de réalité, quand ce choix, ce détachement avaient été opérés spontanément par la sensibilité.

Il est certain que des précisions excessives appauvrissent parfois le symbole : des traductions trop claires retranchent les harmoniques, certaines qualités affectives qui demandent à s'exprimer. La deuxième génération symboliste et les imagistes tombent ensemble parfois dans ce défaut. Mais, on le voit, tandis que pour les parnassiens, l'expression directe était l'expression abstraite, pour les symbolistes c'est l'expression concrète, l'image... et à cette idée ils tiennent tous. Pound a bien recommandé : " Go in fear of abstractions. "

John Gould Fletcher avait raison d'écrire : « L'imagisme n'est pas le symbolisme, mais il en découle. » ² Ces deux mouvements s'opposent sur bien des points. En particulier sur le sens du mot évoquer. Les symbolistes cherchaient la diction qui ressemblât le plus au rêve, qui traduisît l'état de somnolence, qui évoquât dans un brouillard musical certains sentiments. Mais ni Rimbaud, ni Corbière, ni toujours Rémy de Gourmont, ni Francis Jammes

1. V. R. Aldington : *The Art of Poetry. Dial*, août 1920.

2. J. G. Fletcher. *Three Imagist Poets. Little Review*, juin 1916.

ne procédaient de cette façon. Il faut chercher l'originalité et l'essence du symbolisme dans le désir de montrer l'homme plus exactement et plus profondément qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. Pour réussir, les poètes de cette école poursuivirent un art dépouillé de l'artificiel, des apports lourds de l'éducation et de fausses traditions. Ils ont cherché à frapper les sens par les mots-sensations, les mots-images, ils ont évité le cliché, le déjà vu. Ils ont voulu éviter le déjà entendu et ils ont créé un art rythmique neuf : le vers libre leur appartient de droit : aux mêmes titres il appartient aux imagistes.

Grâce à la surprise d'un contact avec l'extérieur, l'esprit perd conscience de soi, oublie ses notions et, librement se donne à un acte magique qui transfigure la vision. Ainsi cette création de l'imagination libérée, acte purement humain, directement expressif et vibrant d'émotion est un choc auquel se livre le poète. C'est de cette expérience que Pound tirait sa formule de l'image, c'est cette faculté que les artistes ont toujours recommandé qu'on cultive.

Les faits nous ont montré que l'imagisme, du moins à ses débuts, ne doit pas autant qu'on croirait au symbolisme. Mais il est bien certain que c'est une graine laissée par le symbolisme que Hulme a recueillie et fait germer, et que très vite tout le groupe se donna à la lecture des œuvres françaises où les poètes trouvèrent la plupart de leurs essais réalisés.

L'influence française ne fut qu'une parmi plusieurs autres. Il est même curieux de voir que les qualités françaises que l'on trouve dans la nouvelle poésie ont été obtenues par l'étude d'autres littératures et presque toujours de poètes anciens qui savaient tout ce qu'il faut savoir sur le rythme, la concentration et l'image. H. D. a amené à l'aide des Grecs son art à un niveau atteint par les poètes français et cela est très démontrable. C'est même ceux qui ne se sont pas contentés d'une littérature moderne, qui ont le plus innové ; par exemple Eliot et Pound, l'un recherchant l'essence de la poésie dans l'antiquité et le moyen âge, l'autre sur les sommets du classicisme et chez les Elizabéthains. Au contraire les poètes qui, comme A. Lowell se sont contentés de la poésie courante soit américaine, soit anglaise pour la combiner à la poésie française, ne réussirent qu'à détruire l'effet de certaines découvertes en les abîmant dans des éléments médiocres.

CHAPITRE IV

PREMIERS IMAGISTES, F. S. FLINT, RICHARD ALDINGTON, EZRA POUND, H. D.

Il est plus juste de considérer l'*imagisme* non comme une doctrine, ni même comme une école poétique, mais comme la réunion de quelques poètes qui furent un certain temps — et plutôt quelques semaines que quelques mois — d'accord sur un petit nombre de points importants, et qui voulurent imposer leurs idées pour sauver la poésie des germes de décadence qui l'épuisaient depuis si longtemps.

Mais en se groupant, ils ne signaient point de manifeste, ils n'abandonnaient pas leur liberté individuelle. Dès leur première anthologie, ils se séparaient et s'opposaient ; c'est pourquoi on ne peut exposer la doctrine imagiste qu'en montrant son évolution depuis T. E. Hulme jusqu'aux déclarations de Pound ou jusqu'à son manifeste vorticiste. A ce moment-là, les idées les plus intéressantes avaient été émises : l'imagisme en tant que doctrine cessa d'exister : il rendit la liberté aux individus qu'il avait très faiblement associés et qui évoluèrent le plus souvent indépendamment les uns des autres, et parfois pourtant s'aidèrent et unirent leurs efforts.

Si, pour juger les *imagistes*, on recherchait à quel point ils ont obéi aux règles fixées par eux en 1913, et en particulier à la règle n° 2 :

“ Use no superfluous word ”,

on considérerait comme de vrais imagistes : Aldington, Pound, H. D. et, dans une certaine mesure, Flint. Amy Lowell et John Gould Fletcher seraient repoussés dans un groupe voisin, car ce n'est qu'à l'occasion qu'ils prennent la peine d'y obéir, et qu'ils sont directs ; mais nous compterons encore parmi les imagistes T. S. Eliot qui, venu plus tard, a profité des saines directions établies en 1913 et a enrichi la manière créée par Pound.

Nous verrons que sur tous ces poètes, l'influence de la

poésie française, si elle n'est venue qu'après d'autres influences étrangères, a eu un effet vital : aux poètes du premier groupe, elle a apporté la liberté prosodique

I. — F. S. FLINT.

Ni F. S. Flint, ni Richard Aldington n'appartiennent à cette étude puisqu'ils sont anglais, mais, comme ils ont tous les deux fait beaucoup pour acclimater la poésie française moderne parmi les imagistes, il est bon d'indiquer quels ont été leurs rapports avec les membres américains de leur groupe.

Flint a toujours été le disciple de quelqu'un, et son rôle consiste peut-être à comprendre les œuvres des autres plus qu'à les juger, et à en tirer à son profit l'essentiel. Il a commencé par se donner aux idées de Hulme dont il a profité, il a même au sein du groupe précisé certaines notions, et a su les formuler : c'est lui qui a dit après Rémy de Gourmont : " The test of poetry is sincerity, the test of sincerity is style ", (de Gourmont avait dit que le style est la contre-épreuve de la sincérité du poète) " and the test of style is personality " et c'est Flint qui a dit après plusieurs Français : " There is only one art of writing and that is poetry... "

Mais de mon point de vue son importance est double : d'abord vers 1912, il était probablement l'Anglais qui connaissait le mieux la poésie française qu'on écrivait alors, et c'est lui qui l'a fait connaître à ses amis imagistes. Et puis, en étudiant les écoles et les théories vers-libristes qui naissaient ou vieillissaient alors en France, il a contribué à fonder une théorie vers-libriste propre aux imagistes.

Bien que son autorité en poésie ait beaucoup diminué, son autorité en matière de littérature française est restée la même. J'ai déjà dit que ses études sur les poètes français sont les mieux renseignées et les plus libres ¹. C'est ce manque de sévérité et de parti-pris qu'on lui a reproché et il est certain que les hommes qui ont eu une grande influence sur leur génération ont su concentrer leurs choix sur certaines tendances de la poésie française et rejeter les autres ; mais un homme bien renseigné était utile à l'époque et ses indications furent profitables, jusqu'au jour où on fut à même de choisir dans la masse des œuvres qu'il avait présentées.

1. On peut oublier que c'était pour recevoir le plus de livres possibles qu'il avait étudié le plus d'auteurs possibles dans son essai de la *Poetry Review*, en 1912.

Enfin, il avait trouvé directement en France les nouveautés prosodiques que les autres cherchaient soit chez quelques Anglais, soit dans les littératures classiques ; et de l'étude des vers libristes français il avait tiré sa théorie de la "unrhymed cadence" que les imagistes et surtout Amy Lowell ont bien vite acceptée. Nous avons vu qu'elle venait des théories françaises modernes, qu'elle consistait non à grouper des mots de telle façon que chaque groupement ait un nombre de syllabes constant, mais que chaque groupement ait une impulsion, une cadence semblable, ce qui ne s'obtenait pas seulement en comptant des syllabes, mais en tenant compte de la durée des syllabes, des accents donnés à certains mots des phrases, et d'autres facteurs. Amy Lowell a bien dit que le vers libre des imagistes dérivait du vers libre des symbolistes mais sans dire que Flint avait été le principal agent de transport.

Pourtant l'influence de Flint s'est arrêtée assez tôt. Son travail de maître d'école terminé, il a été bien vite dépassé. Ce n'est certes pas sa poésie qui pouvait lui gagner une bien grande admiration. En 1908 cette poésie s'inspirait des décadents anglais et français ; Flint admirait beaucoup Oscar Wilde et Francis Thomsson.

L'influence de F. M. Hueffer, celle de Hulme, des poètes imagistes, le conduisirent à l'abandon de ce symbolisme de mauvais aloi, à la recherche d'une technique plus sévère, d'un style plus serré et d'une forme prosodique plus libre. Dans son cas, la théorie a précédé la pratique, alors que ses camarades avaient procédé de la façon inverse. Pendant quelques années il s'exerça à la technique imagiste. Alors que Pound, Aldington et H. D. cherchaient la beauté en dehors du monde moderne, lui, dans ses vers, tâcha de fixer « l'âme de Londres », ce qu'avait fait, et fort bien, Hueffer dans sa prose. Il y avait en effet une place libre dans les rangs imagistes ; quelqu'un pouvait venir qui cherchât à rendre la poésie de la civilisation moderne : Flint n'a réussi qu'à moitié, ses sujets bien souvent s'échappent à eux-mêmes, évitant la difficulté par un thème d'à côté.

Il a excellemment traduit Verhaeren¹ et Jean de Bosschère², et sa propre poésie s'en est ressentie. Mais le volume de ses vers mémorables est assez petit, son influence a été de courte durée. Pourtant il faut retenir le fait qu'il a apporté l'influence de la

1. *The Love Poems of Emile Verhaeren*, 1916.

2. *The Closed Door*, 1917.

France au milieu du groupe de Pound, d'H. D. et d'Aldington, qu'il a été un moment sérieusement imagiste, qu'il a donné dans certains comptes-rendus des tableaux très vivants de la poésie française ; et qu'il a enfin trouvé du vers libre une justification raisonnable.

2. — RICHARD ALDINGTON.

Comme Pound et H. D., Richard Aldington avait écrit et trouvé sa manière avant d'avoir entendu parler d'imagisme et de poésie française moderne.

Avant sa vingtième année il s'était fait sa technique en étudiant les chœurs d'Euripide ; les *London Voluntaries* de Henley ; certains poèmes de Southey, poète qu'il n'admire pas du tout comme poète, mais qui a risqué des hardiesses métriques ; les *Hellenics* de Walter Savage Landor ; et Walt Whitman. Ses goûts ont toujours été pour le classicisme le plus pur, je dis ses goûts et je ne veux pas faire entendre qu'il a essayé de codifier une théorie du classicisme. Au collège, les Grecs surtout retenaient son attention, qui sont la source de cette beauté classique dont les littératures anglaise et française ont toujours eu des représentants. Ses modèles grecs lui montraient la nécessité de la concision, d'une image poétique qui fût concrète et directe, d'une forme poétique souple, émancipée de la rime et de la tyrannie métrique. Ce sont les chœurs d'Hippolyte qui lui ont donné l'idée la plus parfaite de ce que devait être sa poésie à lui. Ces qualités, il les retrouvait en anglais, chez Landor, et c'est pourquoi il lisait ce poète.

En 1913, parut dans *Poetry* un des premiers poèmes d'Aldington, *Choricos*, qui était un chef-d'œuvre : il y a dans ce poème toute la beauté faite d'un sentiment intensément harmonieux que l'on trouve dans les chef-d'œuvres grecs, avec un rythme large, sans heurt, et sans désunions :

The ancient songs
 Pass deathward mournfully,
 the songs pass
 From the green land
 Which lies upon the waves as a leaf

On the flower of hyacinth,
 And they pass from the waters
 The manifold winds and the dim moon
 and they come...¹.

Il ne semble pas qu'il y ait dans cette beauté très pure aucune influence moderne, aucune influence anglaise même n'y est dominante ; c'est Euripide qu'Aldington a étudié : il lui a emprunté peut-être des procédés, mais ces procédés sont si bien assimilés que personne ne pourrait croire au pastiche ; et il a imité Sapho ; mais si une image comme "swallow dark halls of Persephone" lui est prise directement, le grec est assez loin et l'émotion du poème assez forte pour qu'on ne le voie pas. Ce poème depuis cité comme exemple de poème imagiste avait, je crois, été écrit avant que Richard Aldington rencontrât Pound, avant qu'il lût les Français modernes et en particulier Henri de Régnier qui fut bientôt le poète pour lequel il se sentit le plus de sympathie.

Comme je l'ai dit, Flint se joignit au petit groupe qui comprenait déjà Pound, H. D. et Aldington, le dernier arrivé, et c'est avec lui que la littérature française pénétra dans le cercle. Pound connaissait un peu ce domaine car il avait fréquenté Hulme, mais il n'en parlait pas beaucoup encore.

C'était en 1911 et en 1912 ; bientôt Aldington commença à s'intéresser beaucoup à la poésie française moderne où il trouvait des hommes qui avaient fait les mêmes recherches que lui. Au début Flint le trouvait, lui et les autres, un peu réfractaires : ils aimaient tant la poésie grecque ! C'est par Henri de Régnier que pouvait le mieux se faire le contact. Aldington a beaucoup lu ce poète mais je ne crois pas qu'il ait tiré de son œuvre autre chose que certaines assurances, des forces pour continuer dans la voie qu'il s'était tracée, la certitude que le chemin où il s'était engagé était viable, et à l'occasion quelques rythmes nouveaux, des harmonies nouvelles².

C'est lorsque les imagistes, suivant en cela l'exemple des nouveaux poètes du continent, s'organisèrent en école, qu'ils se servirent le plus des Français, soit pour trouver des arguments pour soutenir leurs idées, soit pour se donner du prestige ; et ils virent

1. V. *Collected Poems*, p. 3.

2. La poésie de R. Aldington ressemble plus que celle d'H. D. à la poésie d'Henri de Régnier, car elle est à la fois plus plastique, plus lyrique et plus civilisée.

que Rémy de Gourmont avait admirablement dit beaucoup des choses qu'ils voulaient dire. Aldington, comme les autres, a fait de lui son maître. Certes, ce n'est pas le poète qu'il admire en de Gourmont bien que *Les Litanies*, qui ont eu sur tous les imagistes une si curieuse influence aient enrichi sa mémoire de certains rythmes ; c'est le penseur, le critique, l'esprit libre. Pound a trop fait de Gourmont un moyen de propagande ; je crois qu'Aldington a pour lui plus de reconnaissance et lui en doit plus. Il n'a pas cessé de l'étudier et tout dernièrement encore il a publié sur lui une étude ¹ et une anthologie de ses œuvres précédée d'une très bonne introduction ². Dans le premier de ces ouvrages il a noté très exactement les stades de l'évolution de Rémy de Gourmont : « La maturité de Gourmont date vraiment de l'époque où il a enfin appris la nécessité de se limiter, où il a abandonné la folle ambition de savoir et d'éprouver tout. Quand il prit cette nouvelle décision, il donna son adhésion tacite à la tradition de sa race³. » Dans l'introduction à son Anthologie, Aldington note très exactement l'importance que peut avoir l'œuvre de Rémy de Gourmont pour les contemporains ; il montre comment elle prescrit la recherche de la liberté sous toutes ses formes et sous tous ses aspects. Il marque — mais peut-être là vient-il un peu tard — tout ce que pourrait apporter de vif et de réconfortant à des peuples abîmés dans l'esprit de la foule sa philosophie individualiste ; il dit encore pourquoi sa critique est si importante pour un artiste, car elle prépare et précède l'œuvre créatrice.

Rémy de Gourmont a tourné l'attention d'Aldington vers une certaine tradition littéraire française, et vers les œuvres les plus libérales de l'esprit français : vers les œuvres du XVIII^e siècle et vers certaines œuvres de la Renaissance. Aldington en a traduit et étudié un grand nombre.

Des poètes imagistes il est le premier peut-être à avoir reçu des hommages officiels, ou, ce qui en tient lieu en Angleterre, le soutien de quelques organisations séculaires, récompense qui n'est pas négligeable pour un auteur qui n'a nullement abdiqué sa liberté d'esprit.

1. *Rémy de Gourmont, a Modern Man of Letters* — University of Washington Book Store, Seattle, 1928.

2. *Rémy de Gourmont. Selection from all his Works, chosen and translated by Richard Aldington*. Chicago, P. Covici. 1928.

3. *Op. cit.*, p. 27.

Aldington est avec Pound et H. D. resté fidèle aux principes essentiels de l'imagisme : il est plus classique que H. D. Sa poésie est plus classiquement harmonieuse, plus humaine aussi et moins vide de toute musique ; d'autre part il n'a jamais atteint la condensation des plus beaux poèmes de Pound, mais il a atteint une perfection souvent aussi sûre et pour des esprits français il est aussi pleinement compréhensible.

3. — EZRA POUND.

His true Penelope
Was Flaubert,
And his tool
The engraver's,

Firmness,
Not the full smile,
His art, but an art
In profile.

(Ezra Pound : *Maubertley I*).

Ezra Pound représente dans le mouvement imagiste le désir de faire une poésie « dure comme le marbre ». C'est vers une dureté toujours plus pure qu'il a patiemment marché ; il faut le dissocier de l'imagisme dès que ce mouvement admet, avec des poètes comme Amy Lowell et J. G. Fletcher, avec la « suggestion » et la « spiritualité », le vague et l'indécis. Mais son œuvre tient à l'école imagiste par plusieurs liens. A. Lowell qui, par ressentiment personnel ne le fit pas figurer dans ses *Tendancies in American Poetry*, voulait le diminuer ; or, non seulement il avait été avant elle le chef du mouvement, et en tout cas, son organisateur ; mais même après l'avoir quitté, son influence morale fut une force directrice : la sévérité de ses principes, son ton résolu, l'opportunité de ses propagandes ont fait et font encore de lui un des deux ou trois foyers qui animent la poésie américaine.

Il ne recherche pas l'originalité ; il a foi dans le bon sens et le travail qui dirigent le poète vers la perfection de la forme ; nul plus que lui n'a insisté sur ce point essentiel... C'est pourquoi il demande aux poètes qui l'ont précédé des moyens techniques ; tel poème de Rimbaud lui montrera par quels procédés on obtient cette dureté cristalline ; tel poème de Régner lui donnera l'exemple d'une bonne idée inachevée, et qu'il doit s'efforcer de parfaire :

« Il y a deux façons d'être influencé par une œuvre d'art : On peut se pénétrer de l'œuvre, sa maîtrise peut faire naître la soif de perfections et de maîtrises nouvelles ; ou bien la vue de l'œuvre peut ne produire qu'une contrefaçon de ses qualités superficielles. Cette dernière influence est sans valeur, l'appât d'un arriviste et d'un homme à l'affût du nouveau ¹ ».

On ne fâcherait pas Pound à lui dire qu'il est une sorte de Gautier : Comme Gautier, il est un excellent instigateur, comme lui, il tient à dire aux débutants ce qu'il faut savoir avant de commencer à écrire des vers ; c'est lui qui a rédigé les « *don't's* » publiés en 1913 dans *Poetry*, défenses et recommandations qui, elles non plus, n'auraient pas déplu à Gautier : à plus d'un demi-siècle d'intervalle les mêmes lieux communs, les mêmes banalités nécessaires doivent redevenir actuels, à des intervalles plus ou moins réguliers, les méfaits d'une école romantique doivent être réparés par une discipline stricte.

La France a aidé Pound à se préciser cette discipline : il était orienté avant de connaître la poésie française, mais il a trouvé en France des expérimentateurs qui avaient fait les mêmes recherches que lui et des découvertes dont il pouvait lui-même profiter.

De même qu'Aldington cherchait sa délivrance dans la lecture des poètes classiques et surtout des poètes grecs, Pound cherchait la sienne dans la poésie de Browning et dans les littératures provençales auxquelles des études de philologie romane l'avaient initié en Amérique. C'est du moins ce qu'on voit dans ses premiers recueils de vers : *A Lume Spento* ², publié à Venise en 1908, et *Personae* ³, qui parut à Londres l'année suivante.

Ce n'étaient certes pas ses premiers écrits ; avant son départ pour l'Europe, il avait écrit un très grand nombre de sonnets qu'il détruisit ensuite. Le fait qu'il est exercé à cette forme, la plus stricte et la plus serrée, prouve que toujours il a poursuivi les expressions condensées et les rythmes immuables. Mais son orientation ne fut définitivement établie que du jour où il se donna pour maître Browning, et il a toujours gardé pour ce poète une très grande reconnaissance.

1. *New Age*, vol. 13, p. 577, (11 septembre 1913).

2. E. Pound : *A Lume Spento*, Antonelli, Venise, juin 1908.

3. E. Pound : *Personae*, Mathews, Londres, 1909.

On admira dans ces deux premiers livres de Pound l'originalité, la vivacité, le feu. Le nouveau poète employait une langue faite de mots chargés d'un sens inconnu, de résonnances étranges; Browning et les poètes provençaux lui avaient donné l'art d'intensifier en les condensant le sens des mots, et l'idée de formes poétiques nouvelles. L'influence de Browning est évidente dans *Mesmerism* ¹, dans *Cino* ^{1bis} et dans *Famam librosque Cano* ^{1ter}, Jean de Bosschère note dans *The Egoist* que Pound fut le premier à employer cinq formes provençales en anglais ². (Ballade, altaforte, canzon, pastourelle, aube, chanson).

Il avait commencé par traduire de Bertran de Born : *Song of Battle* ; de Pierre Vidal : *Song of Breath* ; une anonyme *Alba innominata* ; *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* ³. La traduction, et la traduction de ces œuvres en particulier, était alors la meilleure discipline qu'un écrivain pût choisir. La poésie des troubadours était si loin de tout ce qui s'écrivait alors qu'il y avait peu de chance qu'un traducteur consciencieux employât à les rendre en anglais des phrases, des expressions et des rythmes connus. Browning et Yeats avaient procédé ainsi, et ces deux poètes sont à la base de l'œuvre de Pound.

En même temps, Pound adapte l'anglais à une nouvelle musique. C'est alors qu'il examine les poésies antiques et médiévales ; toutes ses tentatives iront vers un retour à la poésie soit quantitative, soit musicale, et le vers libre lui-même n'est pour lui que « the sense of quantity reasserting itself in poetry ». Il écrit : « When men began to write on tablets and ceased singing with the barbitos, a loss of some sort was unavoidable. Propertius may be cited as an exception, but Propertius writes only one metre », et il loue le retour des troubadours à la poésie chantée, Mais dans aucune des tentatives faites par Pound pour rendre à la poésie les qualités de la poésie provençale il ne sort de l'évolution naturelle de la poésie anglaise.

C'est l'étude de Pound sur les poètes de langues romanes : *The Spirit of Romance*, publiée à Londres en 1910, qui montre le mieux ce qu'il pensait au moment où il allait se joindre au cénacle imagiste ⁴.

1. *Personae*, p. 20, (1 bis) p. 12. (1 ter) p. 23.

2. V. Jean de Bosschère : *E Pound. Egoist*, janvier, février, mars 1917.

3. Boston, Small, Maynard and Co, 1912.

4. *The Spirit of Romance*, Londres, Dent, 1910.

Ce livre le montre orienté. Il écrit dans la préface : « Je m'intéresse à la poésie. J'ai essayé d'examiner quelques forces, éléments ou qualités qui étaient essentiels dans la littérature médiévale des langues latines, et qui sont, à ce que je crois, encore essentiels dans notre langue ». Dans cette littérature, Pound a trouvé les principes premiers de sa propre poésie ; la vision poétique qu'il définit objective, brillante, frappante de vérité et dont les poètes toscans ont eu le culte. « La précision de Dante soit dans la *Comédie*, soit dans la *Vita Nuova*, vient de son effort pour reproduire exactement l'objet vu en pleine clarté ¹ ». A la poésie provençale Pound prend des exemples de diction sans fard, directe et intime, qualité qu'il voit se continuer chez Villon ². En même temps il découvrirait chez ces auteurs quelques lois prosodiques : l'importance de la quantité, l'art de la strophe, de la disposition des rimes.

Par ces études, accompagnées de celles de quelques poètes latins, comme Catulle, « qui se faisait de l'image une très juste idée il y a plusieurs mille ans ³ », Pound s'était fait une conscience poétique. Il croit même, étant resté au fond philologue, avoir remonté le courant des faits littéraires : « La France a pris à l'Italie et à l'Espagne, l'Angleterre à la France, mais la France ne doit rien à l'Angleterre... tel a été le courant linguistique, et tel le courant littéraire ⁴ ».

C'est après ces recherches, la traduction des sonnets de Guido Cavalcanti, et des traductions de poèmes de Heine, que, sous l'influence du cénacle imagiste, il commence à lire les Français modernes.

Jusqu'à présent, il ne semble pas les avoir beaucoup cultivés. Dans sa jeunesse, il avait comme tout jeune homme américain lu sa part de Baudelaire, de Verlaine et de Gautier ; mais aucun de ces auteurs, excepté Gautier, n'a laissé de marques évidentes sur son œuvre. Ce n'est pas qu'il n'y ait aucune trace de symbolisme dans ses premiers poèmes, mais on ne peut pas y trouver d'origine française. Un reste des habitudes des « nineties de Swinburne, de W. Morris, de toute l'« Aesthetic School » du XIX^e siècle ⁴ s'y

1. *Op. cit.*, p. 114.

2. *Op. cit.*, p. 177.

3. Lettre personnelle d'E. Pound.

4. Il savait brillamment parler la langue traditionnelle :

I am aweary with the utter and beautiful weariness
And with the ultimate wisdom and with things terrene,
I am aweary with your smiles and your laughter,

montre admirablement assimilé. Dans quelques poèmes, c'est l'influence directe de Yeats, et peut-être, celle indirecte de la France en dernière analyse. Il n'y a là rien qui puisse nous retenir. Plus intéressante est l'affirmation de Pound lui-même qui nous apprend qu'après Browning, la date de sa réforme littéraire a été marquée par la lecture de Flaubert : Browning lui avait appris à éliminer les mots superflus, à augmenter la densité de son style; Flaubert lui apprit l'art du mot juste, de la présentation, du " statement ".

Puis il passa quelque temps à Paris, mais ce court séjour ne l'encouragea pas beaucoup à se renseigner sur la poésie moderne; c'était l'année du jubilé de Mendès, et ni les vers de Catulle Mendès, ni ceux des poètes académiques qui célébraient sa gloire n'éveillèrent sa curiosité.

Du Pound de cette époque, Flint a écrit, nous l'avons vu : « On ne pouvait pas lui faire entendre qu'il y avait une poésie française après Ronsard. Il était plein de ses troubadours, mais je ne me rappelle pas qu'il ait fait plus que d'illustrer (ou réfuter) nos théories par leur exemple ». C'est à tort qu'on a accusé Pound d'avoir caressé toutes les idées les unes après les autres, d'avoir subi toutes les influences : en passant de l'étude des troubadours à celle des poètes français modernes, il ne changeait pas d'opinion et à peine d'influence : il changeait d'exemples; les idées qu'illustraient Arnaud Daniel, Guido Cavalcanti, Dante et Villon; Rémy de Gourmont, Corbière, et Tailhade pouvaient les illustrer aussi en présentant pourtant quelque chose de plus, quelques nouveautés techniques qui pouvaient fort bien s'ajouter aux apports des littératures médiévales, maintenant définitivement acquis.

C'est vers 1912 que Pound commence à s'intéresser à la poésie française moderne; c'est cette même année qu'il devient correspondant étranger de *Poetry* (octobre). Le 4 septembre 1913 il commence dans *The New Age* une série d'articles intitulés : *The Approach to Paris* ¹. Naturellement Pound devait être frappé de voir que certains poètes français avaient travaillé dans le même sens que lui, cherché la solution des mêmes questions et les avaient résolues de la même façon que lui. C'est ainsi, j'imagine, que Rémy

And the sun and the winds again
Reclaim their booty and the heart of me.

(*Aux Belles de Londres*, dans : *Exultations*, Londres, E. Matthews, 1909).

1. *New Age* : Vol. 13, p. 551 *The Approach to Paris*, 4 sept. 1913.

de Gourmont qui, lui aussi, était allé interroger les primitifs, avait étudié les œuvres latines du moyen âge, avait étudié dans un champ voisin le rythme, attira sa curiosité comme elle avait attiré celle de presque tous ces premiers imagistes. Il ne faut pourtant pas ajouter trop d'importance à ces premiers articles : ils ont été écrits à la hâte, pour des motifs assez peu désintéressés, certains ne sont que l'opinion mal contrôlée d'amis gagnés depuis longtemps aux lettres françaises ; et l'auteur lui-même n'y attache plus beaucoup d'importance. Ils valent bien pourtant qu'on les relise, pour les remarques justes et très intelligentes qu'ils contiennent parfois et parce qu'ils montrent ce qu'à l'époque Pound et les poètes anglais en question recherchaient. On répétait alors que Rémy de Gourmont était le poète de France le plus habile au maniement du vers libre ; Pound écrit : « Je suppose que M. de Gourmont en sait plus long sur la versification que n'importe quel vivant ; du moins a-t-il rendu des services remarquables dans le développement de la strophe ; les plus remarquables, me semble-t-il, depuis ceux rendus par Arnaud Daniel, mais peut-être est-ce exagérer ¹ ». Pour lui, comme pour beaucoup de ses amis, le *Livre des Litanies* est un chef-d'œuvre ; il a étudié ces poèmes comme beaucoup, et, comme beaucoup, les a imités. Par T. E. Hulme qui avait tiré de Rémy de Gourmont sa théorie du langage, et directement, il se laisse influencer par les idées de l'auteur du *Traité du Style*. Il se laisse aussi aller à lire Henri de Régnier. Vers cette époque, le petit groupe admirait beaucoup Rémy de Gourmont comme philosophe, mais lui préférait Henri de Régnier comme poète. Sur la poésie de ce parnassien, Pound a encore les opinions de ses amis, sans toutefois montrer pour son vers libre la même admiration enthousiaste, mais il pouvait apprécier sa syntaxe libre et claire, son élégance, l'harmonie d'esprit qu'il trouvait chez les poètes toscans. Plus personnelles semblent être son admiration pour Corbière et son appréciation de Tailhade. Il loue chez Corbière les "clear cut images", l'absence de rhétorique, les mouvements brusques, les mots qui déchirent, les calembours et l'ironie intense. A propos de ce poète il proclame ses principes : "The quintessence of style is precisely that it should be swift and mordant". Il admire la plénitude des idées et des sentiments de Corbière ; son ironie s'anime d'un fond humain très riche ; Pound dit très bien : "He

1. *New Age*, p. 577, 11 décembre 1913.

is more real than the "realists" because he still recognises that force of romance which is quite real and apparently ineradicable part of our life". Dans Tailhade, il admire ce qu'un peu plus tard il appellera "the prose quality of poetry". Ses idées sur Jammes pour qui il montre une sympathie toute passagère sont des plus justes ; il est certain que là encore il décharge les fruits amassés dans des discussions ; mais l'originalité de Pound apparaît toutes les fois qu'il donne aux pensées des autres la force de son originalité. « Quand la forme est neuve, » écrit de Gourmont, « la pensée l'est aussi ».

Chez les poètes qu'admiraient les premiers poètes imagistes, Pound a retrouvé les mêmes qualités qu'il avait trouvées chez les poètes provençaux et latins : n'aurait-il que jugé d'après ses premières découvertes les poètes français découverts par d'autres, il aurait fait un acte que ni Hueffer qui avait poursuivi dans Flaubert l'idée du mot juste, ni Flint qui en savait assez long sur l'art du vers libre, n'avaient fait.

D'abord un peu rebelle à la poésie française, Pound devient un fervent admirateur de Corbière, de Tailhade, de Rémy de Gourmont, puis de Rimbaud un peu plus tard, puis de Laforgue ¹. Il remplace Flint qui était jusqu'à ce moment le meilleur professeur de poésie française à Londres. J'ai déjà dit que Flint manquait de sévérité dans ses jugements : une étude aussi bien renseignée que celle qu'il publia en 1912 dans *The Poetry Review* ne cherchait pas à opérer d'éliminations ; bien au contraire : c'était tout un panorama de la poésie qu'il déroulait, admirable comme panorama, mais insuffisant pour les esprits critiques. Pound au contraire, et même dans ces premiers articles, bouscule les proportions établies, mais va droit à son but ; aborde chaque auteur avec l'intention non dissimulée de lui prendre son bien et celle d'en faire profiter les autres.

Il est difficile de dire jusqu'à quel point ses œuvres poétiques ont subi à cette époque l'influence de ces nouvelles études : Pound a évolué, il a même évolué vers une manière qui me paraît plus française, mais peut-on démontrer que tel auteur l'a affecté plus que tel autre ? N'est-ce pas l'influence de T. E. Hulme et des autres imagistes qui se fait sentir plus nette et plus directe, apportant

1. A un moment même il croit devoir écrire en français pour pouvoir faire imprimer son vers libre, puis il trouve que la langue française est moins riche que l'anglais.

dans *Ripostes* des images et des harmonies d'une résonance française ? On peut faire sur les théories poétiques que publie Pound à cette époque-là les mêmes remarques. Il reconnaît devoir à Hulme certains côtés de sa conception de l'image, et on a vu à quel point Hulme avait étudié de Gourmont et les théories des symbolistes français ; Pound n'a pas lu la lourde littérature symboliste qui, en France, avait cherché la nature philosophique de l'image et du symbole ; mais sa définition, si saisissante qu'elle puisse être, n'est qu'une bonne formule établie d'après les calculs de T. E. Hulme.

C'est sur les essais rythmiques de *Ripostes* que l'influence des symbolistes français est la plus certaine. Pound donnait en conseil au débutant : « qu'il se remplit l'esprit des plus belles cadences qu'il puisse découvrir, et de préférence en langue étrangère de façon que le sens des mots ait moins de chances de détourner son attention du mouvement »¹. Je ne doute pas que ce conseil ne lui ait été dicté par des expériences personnelles ; c'est du reste un phénomène ordinaire que ce pouvoir d'un idiome étranger, et sur ce point Amy Lowell avait les mêmes certitudes.

L'exactitude qu'il poursuit dans le choix des mots et des formes syntaxiques, Pound la poursuit aussi dans le choix des rythmes : « Je crois à un « rythme absolu », c'est-à-dire un rythme qui correspond exactement à l'émotion ou à la nuance d'émotion qu'il s'agit d'exprimer ». *Ripostes*² est un acheminement vers cette exactitude rythmique, cette perfection de l'accord entre la cadence et la vision poétique qu'il a obtenue dans quelques poèmes tels que *The Return*.

Quelles sont les cadences françaises dont Ezra Pound s'est rempli l'esprit dans *Ripostes* ? A part ces cadences imagistes qui sont le bien commun du groupe imagiste de 1912-1913, telles :

My City, my beloved, my white ! (N. Y.)

Tree you are

Moss you are,

You are violets with wind above them. (A Girl)

qui rappellent l'une Flint, l'autre H. D., quelles sont celles qui rappellent certains mouvements connus des poètes français ? Il semble

1. *Pavannes and Divisions*, p. 98.

2. *Ripostes*, of E. Pound, whereto are appended the complete poetical works of T. E. Hulme, Boston, Small, Maynard and Co, 1913

bien qu'à cette époque Pound se soit intéressé au vers libre d'Henri de Régnier. Cela se voit à ces rythmes intermédiaires entre ceux du vers libre et ceux du vers régulier qui sont ceux de beaucoup de poèmes de Régnier et des *Odelettes* en particulier. Cela se voit encore à l'emploi de vers réguliers ou plutôt égaux et reposant sur des vers très courts qui leur servent de charnières ; ainsi :

The tree has entered my hands,
The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast
Downward,
The branches grow out of me, like arms.

(*A Girl*)¹

Cela se voit encore aux mesures bien battues par une parcelle de vers qui revient à certains intervalles : il suffit pour s'en rendre compte de comparer l'*Ode III* de H. de Régnier, où la mesure est battue par la fraction : « Je t'ai connue, Chère ombre nue », et le poème de Pound *N. Y.*², où elle est battue par les fractions de vers : « Listen to me—attend me—I will breathe into thee a soul ». Dans ce poème, *N. Y.*, la disposition de ces constantes est assez semblable à celle de Régnier qui les met au début et à la fin du poème, obtenant ainsi un balancement très harmonieux. Car Pound a étudié avec beaucoup de soin le dessin des strophes ; la beauté d'*Apparuit*³ vient de la beauté de la peinture, des couleurs, des images subtilement mais clairement perçues :

Green the ways, the breath of the fields is thine there,
open lies the land, yet the steely going
darkly hast thou dared and the dreaded aether
parted before thee.

mais ces splendides images ont affermi leur mouvement dans une strophe d'un équilibre parfait. Tout le rythme du poème est dans la composition des strophes dont la régularité correspond bien à l'émotion soutenue, à la vision claire. Or, il est bien certain qu'avant de lire les Français modernes, Pound savait la valeur de la strophe : Browning, Arnaud Daniel et les poètes toscans lui avaient montré

1. *Ripostes*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 12.

des exemples de recherches de dessins de strophes, mais il est certain d'autre part que l'œuvre poétique de Rémy de Gourmont et les *Litanies* en particulier ont accentué ses premières opinions ¹. Il y a dans *Apparuit*, poème nullement influencé par tel poème particulier de Gourmont, l'apport d'une expérience littéraire, créatrice d'un pouvoir rythmique nouveau chez le poète. Les répétitions des *Litanies* sont passées ici dans des rappels de construction syntaxiques : retour des mêmes constructions grammaticales dans les premiers et dans les derniers vers de chaque strophe. Dans *The New Age*, Pound écrivait très justement : « L'artiste peut trouver dans ces poèmes un stimulant, c'est-à-dire qu'ils peuvent rajeunir ses anciennes manières de percevoir, ils peuvent même faire naître chez lui de nouvelles manières de percevoir. Il peut commencer à sentir le rythme d'une façon différente, ou sentir le son, ou grouper des sons dans son esprit, d'une façon légèrement différente. Il se peut, il est vrai, qu'il imite M. de Gourmont, mais une imitation comme celle-ci est à peine davantage qu'une étude plus approfondie de l'original... Pour ceux qui recherchent dans les arts un rafraîchissement, un nouveau principe de groupement est loin d'être négligeable ¹ ».

Les seuls poèmes de *Ripostes* dont on puisse dire qu'ils sont « imités » de poèmes français, j'entends consciemment influencés, sont *The Return* ² et *The Alchemist* ³ ; l'un, « imité » de Henri de Régnier, l'autre de Rémy de Gourmont ⁴.

Dans *The Return*, Pound a cherché à dépasser l'excellent poème qui sert d'introduction aux *Médailles d'Argile*. Il lui a semblé qu'on pouvait faire mieux encore ; l'idée de la correction lui est donc venue de son admiration même. La pesanteur du rythme est celle de certains poèmes de H. de Régnier, et de celui-ci plus particulièrement — pesanteur obtenue par des vers coupés comme les coupe Régnier :

See, they return : ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,

1. *New Age*, p. 607.

2. *Ripostes*, p. 53.

3. *V. C. P.* p. 75.

4. Entre *Apparuit* où Pound a étudié la structure de la strophe, en s'aidant de R. de Gourmont et *The Return*, une de ses meilleures réussites, où il profite des découvertes de Régnier, il s'écoule 6 mois. Ce dernier poème n'a demandé qu'un quart d'heure de travail.

The trouble in the pace and the uncertain
Wavering ! »

des coupes et des expressions semblables :

Une à une, vous les comptiez en souriant,
Et vous disiez : Il est habile ;
Et vous passiez en souriant.

See, they return, *one, and by one,*
With fear, as half-awakened ;
As if the snow should hesitate
And murmur in the wind,
..... *and* half turn back ,
.....

mouvements qu'appesantissent encore de semblables répétitions :

Celui-là ruisselant d'algues et d'eau,
Cet autre lourd de grappes et de blé,
Cet autre ailé
.....
.....
Et celui-ci toujours voilé,
Cet autre encore
.....

Le procédé est mieux ménagé chez Pound :

These were the « Wing'd-with-Awe ; »
Inviolable.

Gods of the winged shoe !
With them the silver hounds,
sniffing the trace of air !

Haïe ! Haïe !
These were the swift to harry ;
These the keen-scented ;
These were the soul of blood.
.....

Mais seule la première partie du poème de Régner a été utilisée par Pound : de quelques moyens rythmiques utilisés par le poète français pour le début de son poème, Pound a fait un poème d'un seul mouvement, mettant ainsi en valeur des éléments dont l'au-

teur des *Médailles* tirait un moindre parti, il serait donc injuste de vouloir distribuer des palmes. Ces deux poèmes resteront comme exemples d'excellent vers libre, celui de Pound de ce point de vue peut-être le mieux achevé.

The Alchemist est une bonne réussite qui sent trop le pastiche : tandis que dans *The Return*, le poète ne fait que profiter de découvertes avant lui, dans *The Alchemist*, il imite presque de la façon dont opère un parodiste. Il emploie des dispositions de sons particulières à chacune des *Litanies*, composant ainsi un « chant », auquel les répétitions des noms propres qui s'accumulent au fur et à mesure que le poème avance et deviennent de plus en plus métalliques donnent un charme étrange.

Ainsi, dans ce livre, l'influence française a apporté certains procédés prosodiques qui n'étaient pas dans les livres précédents. Les poètes français n'ont pas orienté Pound, mais ils l'ont aidé à parfaire sa technique, ils ont précisé certaines de ses idées, l'ont raffermi dans ses principes, lorsqu'il a vu que les Français avaient déjà fait les expériences poétiques que lui avait cherchées.

Vers 1914 une cristallisation nouvelle se produit dans ses poèmes ; il y avait encore dans *Ripostes* une légère mollesse qui n'est plus dans *Lustra* ¹. Il faut dire que cette première année de la guerre a vu à Londres naître un soulèvement d'énergie qui s'est manifesté par une force et une violence parfois inattendues. Pound s'éloigne de la décadence de l'imagisme et organise la revue *vorticiste*, *Blast* ². Sans supercherie, il en faisait l'aboutissement de la formule imagiste : « Tout concept, toute émotion se présente à la clarté de la conscience sous une forme primaire. Cette émotion appartient à l'art de cette forme : si c'est un son à la musique, si ce sont des mots formés à la littérature, une image à la poésie, une forme visuelle au dessin ; couleur en position à la peinture, la forme ou le dessin à trois dimensions, à la sculpture ; mouvement à la danse ou au rythme de la musique ou des vers...

« L'élaboration, l'expression d'une intensité de deuxième jet, la dilution appartiennent à la classe des artistes secondaires.

« Le *vorticisme* est l'art avant sa dissolution dans un état de placidité, d'élaboration, d'application de second coup ³.

1. *Lustra*, New York, Knopf, 1917.

2. *Blast*, premier numéro 20 juin 1914, deuxième, juillet 1915.

3. *Blast* (1914) : *Vortex* (p. 154).

Et il donnait comme modèle de son idéal poétique le poème de H. D. *Oread*.

Quoi que représente cette aventure dans la carrière de Pound c'était à cette époque une affirmation de sa force. Le mouvement imagiste s'effémina, le mouvement vorticiste fut une explosion de courte durée, mais symptomatique de l'époque. Pound bannit alors toute faiblesse de rythme, toute faiblesse d'expression ; il se lie avec Hueffer, James Joyce et Wyndham Lewis ; son activité s'étend ; commencent des séries de propagande ; ses vers deviennent satiriques, il prend pour Tailhade une vive admiration, Hueffer et James Joyce sont de brillants disciples de Flaubert qui leur a donné les voies du mot juste, de la précision. Pound réchauffe sa volonté de précision à ces nouveaux foyers.

C'est vers l'intensité qu'il dirige ses efforts redoublés, et aussi vers la précision. Rien ne pouvait mieux exploiter ces deux vertus que la satire des mœurs contemporaines.

A partir de ce moment a commencé la campagne pour la poésie française dont j'ai parlé plus haut. Pound donne cette poésie en exemple aux auteurs de vers américains. L'influence française sur les poèmes parus dans *Blast*, en 1914 et 1915, est pourtant faible.

Corbière, Tailhade lui donnent, l'un un modèle d'intensité, l'autre, de modernisme dans l'art de peindre les mœurs. Corbière est le modèle de ce style tout fait de consonnes, de dents de scie ; Tailhade un modèle dans l'art de ces tableaux simples que complète et achève un dernier vers brusque et cinglant. Dans *Salutation The Third*, la violence de l'invective, la richesse des images intestinales, le mouvement se brisant en une question tirée à bout portant, donnent au poème l'allure d'un poème de Corbière, ou de Tailhade : la brusquerie et la concentration de la violence étant plus particulières à Corbière, les images de cette sorte plus particulières à Tailhade.

Tailhade l'influence plus que Corbière alors. Il admirait en lui les mêmes vertus qu'il admirait chez Pétrone, Catulle et Villon, le nombre et la qualité des images, la verdeur du style : avec lui il pensait que seul est poète celui qui apporte, non des émotions nouvelles, une sensibilité originale, mais l'articulation nette des sensations éprouvées par ses contemporains. Un poème est dédié au satirique français ¹.

1. *Our Respectful Homage to M. Laurent Tailhade*. *Blast*, juillet 1915.

L'influence du Symbolisme français.

Telle est sa nouvelle manière, d'avril 1913 (poèmes publiés dans *Poetry* sous le titre général de *Contemporania*) jusque vers 1916. Ces poèmes sont groupés dans *Lustra*.

The Garden montre les lignes d'un poème de Tailhade ; de même *Les Millwin*. — Tels gestes, tels mouvements de *Vendredi Saint*, de *Place des Victoires* se sont imposés ; ce sont aussi les mêmes sujets : portraits de vieilles femmes, les mal-mariés, les vices littéraires et autres de l'époque. Ce genre d'insultes plairait certainement à Tailhade :

You slut-bellied obstructionist,
You sworn foe to free speech and good letters,
You fungus, you continuous gangrene¹.

Mais la plupart des poèmes de ce genre que contiennent *Lustra* et les deux numéros de *Blast*, sont bien inférieurs aux autres : Pound n'a pas le génie de l'insulte, s'il a le don de l'ironie ; son talent consiste à trouver la perfection dans l'expression, et il ne la trouve que dans la patience : la colère ne lui convient pas, aussi il n'égale ou ne surpasse Tailhade que dans les dessins parfaits, où celui-ci fixe un ridicule contemporain.

Le poème qui se trouve à la fin de *Lustra* : *To a Friend Writing on Cabaret Dancers*², s'est enrichi de la substance de poètes tels que Gautier, Rimbaud et surtout Corbière et Tailhade : le mouvement est rapide, mais contenu au profit de la force.

Le vocabulaire de Tailhade se reconnaît encore :

« Until the last slut's hanged and the last pig disemboweled. »

ses images aussi :

« Vous dont la gorge flotte en amont du corset »

se retrouve peut-être ici :

...« on the up-pushed-bosom-
It juts like a shelf between the jowl and the corset ».

1. Comparez : « Cœur de lapin, ventre de porc, nez de gorille,
Incarnation des plus saumâtres Wisnous,
Dubut de Laforêt qu'une gale essorille,
Etant un pur ga a, rayonne parmi nous. »

(*Gens de lettres*).

2. V. : C. P., p. 161 (*Lustra*, p. 109).

Certains vers ont l'allure cadencée des vers de Tailhade les plus parnassiens :

« But your smile pulls one way
and your painted green another. »

L'ensemble rappelle évidemment *Vieilles Actrices* de Tailhade. Ce passage est typique du meilleur style satirique du *Pays du Muflé* :

Old Popkoff

Will dine next week with Mrs. Basil,
Will meet a duchess and ex-diplomat's widow
From Weehauken—who has never known
Any but « Majesties » and Italian nobles.
Euhenia will have a fondo in Arbajosa.
The amorous nerves will give way to digestive ;
« Delight thy soul in fatness » saith the preacher.
We can't preserve the elusive « mica salis »,
It may last well in these dark northern climates.
Nell Gwyn's still here, despite the reformation... ¹

etc.

Au début Pound semble prendre à la poésie satirique classique, à Tailhade et à Corbière le même genre d'intérêt ; les 2 poètes français lui donnant l'exemple d'un style coupant aux images heurtées. Aussi il n'est pas étonnant que ce soit du moins en apparence le style de Tailhade qui ait laissé le plus de marques sur sa poésie et sur ce dernier poème très pourvu d'images chères à Tailhade. Mais l'influence de Corbière n'est pas moins certaine, seulement elle se confond avec celle d'autres poètes à la voix aussi claire et aussi purement humaine, celle de Villon en particulier. L'influence de ces deux poètes vagabonds est passée sous la forme de discipline permanente, de direction constante, et n'est pas l'appropriation accidentelle de quelques procédés. Au fond, l'influence de Tailhade est superficielle à côté de celle plus enveloppante de Villon et de Corbière, mais elle est pour cette raison même beaucoup plus apparente.

Une autre influence, trop accidentelle celle-là pour qu'on s'y arrête, c'est celle de Francis Jammes, visible dans certains poèmes

1. V. C. P., p. 161.

de *Mœurs Contemporaines*. Pound loue chez Jammes des qualités qu'on ne trouve pas dans ses vers à l'état pur : c'est ainsi qu'il juge *Existences* sa meilleure œuvre et « peut-être la meilleure des œuvres écrites par un auteur français vivant ». Il admire chez lui ce qu'on trouve beaucoup plus souvent chez Tailhade : tableaux de mœurs, scènes de famille.

Le poème intitulé *Soirée*¹ est bien semblable à cette scène de *Le Poète*² :

C'est drôle... Cette petite sera bête
Comme ces gens-là, comme son père et sa mère. etc.

L'influence du style de Jammes est à remarquer dans *Clara*³, dont chaque vers est une phrase, une série de constatations.

La poésie des réminiscences, des costumes et des mœurs disparus reparaît dans *I Vechii*, et cette fin ne peut pas être inspirée par un autre que Jammes :

« And he talked about « the great Mary »
And said : « Mr. Pound is shocked at my levity »
When it turned out he meant Mrs. Ward. »⁴

De même dans « *Ritratto* » :

« You remember Mr. Lowell,
« He was your ambassador here ?

qui finit :

She was a very old lady,
I never saw her again. »⁵

Ceci nous mène à 1917, qui est une date importante, si l'on cherche des divisions dans l'œuvre de Pound qui évolue. A partir de ce moment on peut démêler l'écheveau des influences qui ont bâti son œuvre et distinguer peut-être entre les plus accidentelles et les plus essentielles.

Avant, qu'on me permette de résumer.

1. V. *Collected Poems*, p. 179.

2. Francis Jammes : *Existences*.

3. V. C. P., p. 179.

4. V. C. P., p. 181.

5. V. C. P., p. 182.

Pound part avec les connaissances littéraires de tout jeune américain instruit ; il connaît des poètes français certains symbolistes : Gautier, Baudelaire, Verlaine... Il s'intéresse aux contemporains anglais, à Yeats à qui toute sa génération doit quelque chose ; à Browning, qui devient son maître et qui lui apprend à se débarrasser de tout élément inutile dans ses vers... Grâce à l'étude de Browning, à celle des poètes provençaux, des sources de la littérature moderne, il accomplit sa réforme métrique (ceci a pu se passer vers 1905)... ajoutez à cela l'étude de Flaubert que vénèrent quelques Anglais vers la même époque, et qui lui montre la valeur du mot juste, la beauté d'une constatation sans fard, du « statement »... et Ezra Pound a trouvé son orientation... A Londres, il tombe dans le cénacle de T. E. Hulme, Fitzgerald, Flint, où l'on parle beaucoup de la France, et de la poésie symboliste en particulier. On y parlait aussi de l'*imagisme*... Pound se vante de s'être fait de l'image et de son rôle en poésie une idée définitive sans avoir lu les théories des symbolistes français sur la question, mais il admet devoir beaucoup à Hulme qui, nous l'avons vu, doit beaucoup à Rémy de Gourmont... Il se met à lire les poètes modernes de la France vers 1911-1912, écrit ses premiers articles sur eux en 1913, profite de quelques-unes de leurs découvertes rythmiques, se laisse superficiellement influencer par Tailhade et Corbière, par quelques autres comme Gautier, Rimbaud, Jammes qui ne transforment ni ses principes, ni sa direction, mais enrichissent sa vision poétique, perfectionnent sa technique, en le poussant vers des expériences, souvent mal réussies mais fécondes cependant.

Ce n'est qu'en 1917 qu'on peut bien voir à quelle tradition littéraire se rattache l'œuvre de Pound : sa tradition est européenne avec une marque française très évidente : si on dépouille sa poésie de ses superficialités, il restera ce courant de sève latine auquel s'étaient reliés et Browning et Yeats et dont ne s'est jamais séparée la poésie française. Les modernes français ont cultivé ce courant, et en ont fait sortir des produits de toutes sortes dont, à leur tour, ont profité Ezra Pound et les poètes de sa génération.

Dès cette époque, il pense avec Stendhal qu'« on n'émeut que par la clarté » et, comme il l'écrira plus tard, qu'« en transcrivant les mouvements du cœur humain » les chances de durée d'un écrit dépendent de son exactitude. C'est la chose vraie qui reste fraîche pour le nouveau lecteur ». Dès cette époque il accepte les raisons pour lesquelles Stendhal condamne la poésie et dès cette époque

Flaubert est l'homme du XIX^e siècle français qui l'intéresse le plus et détermine son goût littéraire. En 1929 il écrira : « A partir d'*Albertus*, Gautier s'est dirigé vers la manière que nous voyons dans *Emaux et Camées*. L'Angleterre de 1890 n'avait pas dépassé la manière d'*Albertus*. Si Corbière n'a pas inventé de procédés, il a du moins rendu au vers français la vigueur de Villon et une intensité qu'aucun Français n'avait effleuré pendant les quatre siècles qui les séparent... Gautier, Corbière, Laforgue, Rimbaud rachètent la poésie de la condamnation de Stendhal. Il y a dans Corbière quelque chose que l'on ne trouve nulle part avant lui, excepté chez Villon ¹ ». Ce qui sépare donc la prose et la poésie, (Hueffer et Flint l'avaient déjà dit) c'est que " the language of prose is perhaps less highly charged, that is perhaps the only availing distinction between prose and poesy. Prose permits greater factual presentation, explicitness, but a much greater amount of language is needed ¹ ".

C'est à la branche qui a produit Gautier, Corbière, Rimbaud et Laforgue que tient aussi l'œuvre de Pound.

Il a pour Gautier une vénération ancienne. Il en fait le plus grand des parnassiens, car Hérédia et Leconte de Lisle n'ont fait que délayer l'essence distillée par lui ². Il est vrai que jamais personne n'a poussé plus loin le lyrisme du fait constaté : la phrase « Carmen est maigre » a fasciné à la fois T. S. Eliot et Ezra Pound, qui portent à la diction si pure des *Emaux et Camées* la même fervente admiration. ³ Quant à Rimbaud, Pound est persuadé que c'est avec lui que l'art de la poésie a atteint sa plénitude dans la

1. V. Books. 13 janvier, 1929.

2. V. *Little Review*, février 1918.

Ce passage mérite d'être cité en entier : « After Gautier, France produced as nearly as I can understand, three chief and admirable poets : Tristan Corbière, perhaps, the most poignant writer since Villon, Rimbaud, a vivid and indubitable genius, and Laforgue — a slighter, but in some ways a finer artist than either of the others. I do not mean that « he writes better » than Rimbaud, and Eliot has pointed out the wrongness of Symonds's phrase : « Laforgue the eternal adult ; Rimbaud the eternal child. « Rimbaud's effects seem often to come as the beauty of certain silver crystal produced by chemical means, Laforgue always knows what he is at, Rimbaud, the « genius » in the narrowest and deepest sense of the term, « the most modern » seems, almost without knowing it, to hit on the various ways in which the best writers were to follow him, slowly. Laforgue is the « last word » out of infinite knowledge of all the ways of saying a thing he finds the right way. Rimbaud, when right, is so because he cannot be bothered to exist in any other modality ».

3. V. Pound : *To a Friend Writing on Cabaret Dancers* où il cite ce vers de Gautier.

période contemporaine. « Depuis Rimbaud l'art de la poésie a avancé peu ou point », écrivait-il en 1918¹. « In Rimbaud the image stands clean, unencumbered by unfunctioning words ; to get anything like this directness of presentation, one must go back to Catullus, perhaps the poem which ends : *dentes habet* ».

Il ajoute : « Ce que Rimbaud avait atteint par intuition, par pur génie, je l'ai érigé en une esthétique consciente... j'en ai fait une esthétique plus ou moins systématique »². Les poèmes qu'il admire plus particulièrement sont ceux qu'il cite dans la même étude : *Au Cabaret Vert, Vénus Anadyomène, Les Chercheuses de Poux, Roman, Comédie en Trois Baisers*³.

Que ce soit dans ces poèmes qu'on trouve portée à la perfection la manière inventée ou reprise par Gautier des simples notations, on n'en peut douter. Cette remarque de Pound montre à quel point il a pénétré cet art et en a vu toute la valeur : « Cézanne was the first to paint as Rimbaud had written-in, for example, *Les Assis*... » puis, parlant de *Vénus Anadyomène* : « Tailhade has painted his *Vicilles Actrices* at greater length, but smiling. Rimbaud does not endanger his intensity by a chuckle. He is serious as Cézanne is serious⁴ ». La réalité, chez ces deux artistes, à force de réel, à force d'intensité, obtient cette qualité lyrique que n'a pas l'œuvre pourtant excellente de Tailhade.

Mais il ne faut pas croire que dans l'œuvre de Pound on puisse trouver beaucoup de souvenirs de l'œuvre de Rimbaud. Ces deux poètes n'ont aucun trait de caractère en commun : Pound ne doit au poète français que des procédés d'expression ; il l'a pris pour modèle, ne trouvant chez aucun autre poète « une pareille fermeté de coloris, une telle sûreté ». C'est assez dire qu'il ressemble le plus à Rimbaud quand il approche de son intensité, de sa force de vision ; une image comme : « Their smile full of teeth » est une vision qui a la spontanéité et toute la beauté des plus belles images de Rimbaud... Dans d'autres cas, Pound glisse au rang de Tailhade.

L'influence de Laforgue sur ses poèmes est de même nature, peut-être plus superficielle et plus évidente.

Il ne me semble pas qu'il l'ait découvert avant 1915 ou 1916.

1. *Little Review*, do.

2. Lettre personnelle.

3. *Little Review*, do. et *Instigations*, p. 29.

4. *Little Review*, do et *Instigations*, p. 31.

après avoir lu les vers d'Eliot. En tout cas, dans ses études du *New Age*, où il étudie les poètes français qui lui paraissent les plus importants, il ne le mentionne pas, et en 1918, dans son étude de la *Little Review* il le compte parmi les trois poètes fondamentaux de la littérature française moderne.

Devant cette ironie de Laforgue il devait se sentir mal à l'aise, lui qui avait recherché la violence dans la satire. Pound n'est pas un sentimental, et ne peut pas se plaire à chanter, avec l'accompagnement des pianos des quartiers riches, des chants cosmiquement désespérés.

Il écrit justement de Laforgue... : « Il se sert le plus souvent de poses et de clichés littéraires, les prenant pour sujets de ses poèmes ; et (c'est là le point important quand on considère son métier poétique), s'en servant comme moyen d'expression de ses émotions très personnelles, de sa sincérité qui ne s'ébranle jamais ¹... » mais il ajoute moins justement : « Il n'écrit pas la langue populaire d'un pays, mais une langue internationale commune aux gens cultivés à l'excès ¹ »... ce qui est vrai d'un assez grand nombre des expressions de Laforgue, mais ce qui l'est moins de beaucoup d'autres, au contraire très populaires et très parisiennes.

L'influence de Laforgue, à travers les poèmes d'Eliot et la propagande de Pound n'est venue en Amérique qu'après la vogue de l'imagisme ; c'était l'attrait d'une poésie plus complexe de forme et de fond que pouvaient aborder les poètes dressés à la diction nette et simple des imagistes. Laforgue eût été un mauvais maître cinq ans auparavant. En 1917, son influence est signe d'une tendance nouvelle dans la littérature américaine, mais pas dans la poésie de Pound. Il est vrai qu'à partir de cette date, Pound divise la poésie en trois branches, dont chacune correspond respectivement aux trois éléments : image, mots, musique : la poésie imagiste, la poésie verbaliste, et la poésie musicale... Je crois qu'il a conçu la deuxième selon l'art de Laforgue dont il dit : " There is good verbalism, distinct from lyricism or imagism, and in this Laforgue is a master ² ".

De ce verbalisme, qui est chez Laforgue enlacement de mots, d'expressions et d'idées harmonisés par des rythmes et des refrains, je trouve très peu chez Pound. Quelques très bons pastiches et traductions sont, du moins, un témoignage de son admiration. Une prose intitulée *Our Tetrarchal Précieuse, a divagation after Jules*

1. *rony Laforgue and Some Satire, Poetry*, novembre 1917.

2. *Little Review*, février 1918 et *Instigations*, p. 18.

*Laforgue*¹, est un jeu bien réussi et qui montre bien comment Pound comprend Laforgue : un poète qui détruit par l'ironie une tradition littéraire illustrée par Flaubert, celle du brillant des costumes, du décor historique, se servant pour celà d'un style commun aux gens cultivés de tous les pays².

Cette « divagation » tente de reproduire la *Salomé* de Laforgue³. Pound l'a pastiché dans son meilleur verbalisme, celui qui est le plus compact, le plus sûr, et il y a beaucoup ajouté de dureté. Quand le style de Laforgue est serré (par exemple dans le passage qui commence la deuxième partie : « Les dits princes du Nord, sanglés, pommadés »... etc.) il le traduit exactement ; dès que Laforgue commence à jouer, à divaguer, il le redresse, (par exemple il écourte les paysages) transpose l'humour⁴.

Ses traductions, si exactes qu'elles soient, confirment la critique que je faisais tout à l'heure : Pound n'a pas saisi chez Laforgue la douceur et la mélancolie des chansons ; trop de vigueur leur enlève une marque que nous considérons comme très caractéristique.

De même dans *Mauberley*⁵ voici des successions de mots internationaux :

Incapable of the least utterance or composition,
Emendation, conservation of the « better tradition »,
Refinement of medium, elimination of superfluities,
August attraction or concentration⁶.

Quant au très semblable plaisir qui consiste en la recherche d'un précieux « cosmogonique » :

He had moved amid her phantasmagoria,
Amid her galaxies,
Nuktis'agulma⁷.

1. V. *Instigations*, p. 253.

2. *Ivony, Laforgue and Some Satire*, *Poetry*, novembre 1918.

3. V. *Œuvres Complètes. Moralités Légendaires*, p. 135.

4. Par exemple il remplace : *Oh, le Tétrarque sur la terrasse, cariatide des dynasties*, par : *The tetrarch appeared on a terrace, removing his ceremonial gloves.*, mais il ne comprend pas l'expression populaire : *procédé instantané* qu'il traduit par : *a speedy procedure*. Ceci est moins bon : *Quant aux lointains du ciel, ils étaient loin* : *The heights of heaven were distant*.

5. *Hugh Selwyn Mauberley*, by Ezra Pound. Londres, The Ovid Press, 1920.

6. V. *Collected Poems*, p. 202.

7. V. C. P. p. 199.

On trouve aussi les clichés dont Laforgue fait le « moyen d'expression de sa sincérité qui ne s'ébranle jamais » :

Given that is his « fondamentale passion »
This urge to convey the relation
Of eye-lid and cheek-bone
By verbal manifestations...¹ (*Mauberley* II).

Unaffected by « the march of events »
He passed from men's memory en l'an trentiesme
De son eage; the case presents
No adjunct to the Muses' diadem...

Conduct, on the other hand, the soul
« Which the highest culture have nourished »
To Fleet St. where
Dr. Johnson flourished.
(*E. P. : Ode pour l'Election de son Sépulchre*)².

ou cette remarque :

Knowing my coat has never been
Of precisely the fashion
To stimulate, in her,
A durable passion. (*Mauberley* XII)³.

La poésie de Laforgue n'a pas laissé de traces importantes dans l'œuvre de Pound.

Il faut faire une dissociation d'idées : son œuvre doit assez peu à Laforgue et très peu à de Gourmont et pourtant son admiration pour ces deux auteurs a toujours été très grande et il les a souvent proposés en exemple aux Américains. Il travaillait alors pour eux et non pour lui : pour civiliser l'Amérique il s'est armé du prestige du nom de Gourmont, a pris de ses idées celles qu'ils croyaient les plus utiles ; armé de ces engins il espérait détruire certains préjugés. Nous aurons l'occasion de constater parfois son succès.

C'est lui qui a présenté Laforgue aux Américains par ses traductions et ses études, si Eliot l'a présenté par ses vers influencés directement par les *Complaintes*. Et ce sont les qualités de Laforgue que Pound fait ressortir qui ont été recherchées par les jeunes poètes américains.

1. V. C. P. p. 200.

2. V. C. P. p. 187.

3. *Op. cit.*, p. 196.

Donc Pound a étudié Rimbaud, Corbière et Laforgue et a découvert dans leurs poèmes quelles étaient les qualités essentielles de la poésie. Il les a acquises sans se laisser prendre à des imitations d'expression.

Si, dans les œuvres qui paraissent après 1918, l'influence de Rimbaud est fondamentale, mais très peu apparente, si celle de Laforgue est apparente mais accidentellement, celle de Gautier est à la fois très évidente et très importante. Dès 1913, Pound le recommande aux jeunes poètes pour sa langue pure de toute éloquence¹, pour la dureté de ses vers. Son admiration pour lui n'a jamais cessé. Il l'a étudié et la poésie du maître du parnasse a eu sur lui une influence de la plus grande valeur.

Il y a entre ces deux hommes plus de ressemblance que n'en montrent leurs écrits. Pound me rappelle Gautier pour des raisons qui ne sont pas purement littéraires. Il y a entre eux une communauté de tempérament, le même goût du réel, la même passion pour la vie, l'énergie, la propagande. Leurs rôles de plus en plus apparaîtront symétriques, leur influence littéraire de même nature, leur prestige aussi.

Pound écrit dans un poème de Mauberley :

His true Penelope
Was Flaubert
And his tool
The engraver's

Firmness,
Not the full smile,
His art, but an art
In profile².

N'est-ce pas l'art de Gautier ? N'est-ce pas la manière dont il le définit lui-même ? La comparaison avec le graveur et le ciseleur est connue de tout le monde ; quant à la deuxième strophe n'est-ce pas la reconnaissance d'une dette envers Gautier ?

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

1. E. P. : *Paris, Poetry*, octobre 1913.

2. *Mauberley*. V. C. P. p. 198.

Cette recherche des profils taillés dans le marbre ou dans l'agate, profils éternels, c'est celle d'Ezra Pound ; à tel point que c'est à Gautier, bien plus qu'à ses descendants Rimbaud, Tailhade et Corbière que fait penser le charme de sa poésie.

Si Rimbaud fait penser à la peinture de Cézanne et Corbière à celle de Goya, ni Gautier, ni Pound ne peuvent rappeler une manière de peindre ; leurs « tableaux » manquent d'atmosphère : ils sont précis, la minutie des détails et leur choix approprié leur donne une précision parfaite, mais ils n'obtiennent pas une synthèse éloquente comme celle des poèmes de Rimbaud. Ils voient le monde sous l'aspect d'un dessin de formes et de couleurs artistiques, de groupements de détails ; et tous les deux présentent dans une expression très brève la valeur symbolique d'une vision cherchant en un raccourci d'expression à contenir la sensation.

Gautier aurait apprécié ce tableau :

And by her left foot, in a basket,
Is an infant, aged about 14 months,
The infant beams at the parent,
The parent rebeams at its offspring.
The basket is lined with satin,
There is a satin-like bow on the harp¹.

C'est dans *Hugh Schwyn Mauberley* (1920), que l'influence de Gautier est la plus évidente ; mais Pound la voulait telle. Lui et T. S. Eliot, pour mettre un frein au flot de vers-libre qui coulait de toutes les plumes dans tous les magazines américains, avaient décidé d'écrire, à l'exemple de Gautier, des vers au rythme très marqué, et réunis en strophes bien égales.

C'est ce que Pound a fait dans *Mauberley* en combinant Byron et Gautier — Gautier lui donnant la façon de dire, Byron l'esprit, la véhémence et la puissance descriptive. Quelques rythmes rappellent ceux de Gautier directement, d'autres des rythmes de Gautier transmis par Eliot. Tel poème commence comme tel autre de Gautier par une simple déclaration :

Gladstone was still respected,
When John Ruskin produced
King's Treasures ; Swinburne
And Rossetti still abused. (Yeux Glauques)².

1. Nodier Raconte... V. C. P., p. 180.

2. C. P., p. 192.

et chaque strophe continue sur le même dessin. Tel autre poème commence par une présentation de la scène, déterminant le ton du poème tout entier :

In the cream gilded cabin of his steam yacht
.....

Beneath the sagging roof
The stylist has taken shelter,

(*Mauberley* X) ¹.

Enfin comme Gautier, Pound excelle à faire des arabesques de ses strophes, à harmoniser les lignes de ses observations.

C'est par l'emploi des quatrains bien taillés qu'Eliot et Pound pensaient arrêter le laisser aller qui avait remplacé la discipline personnelle dans la composition du vers libre. Ils y réussirent et plus d'un poète américain imita cette façon d'écrire.

Mais si cette influence est plus visible dans cette dernière œuvre de Pound elle est dans toute son œuvre ; ailleurs elle ne se laisse pas trahir par des imitations. C'est une des influences qui ont dirigé toute sa carrière poétique et c'est à l'étude des trois livres de poésie de Gautier que Pound a formé ses credos autant qu'à l'étude des quelques symbolistes que j'ai mentionnés, qu'à celle de Villon, qu'à celle des poètes toscans, qu'à celle de Catulle ².

Pound est probablement le poète le plus important du mouvement imagiste. On lui doit l'idée de grouper les poètes qui avaient la forte intention de se soumettre à une discipline très dure pour purifier leur style, pour émonder leur composition. Les anthologies de 1915, 1916 et 1917 n'ont pas été préparées par lui : ce sont elles qui ont fait la popularité de l'imagisme car elles convenaient mieux à la paresse du public ; mais il n'a jamais cessé de donner ses conseils, et le mouvement imagiste qui se poursuivait sans lui n'a pas pu renier les principes qu'il avait imposés malgré la majorité.

C'est aux Français qui ont le mieux gardé les vertus latines qu'il a demandé les perfectionnements techniques nécessaires. On lui a reproché de changer trop souvent de modèles ; mais il ne m'a pas été difficile de montrer qu'il était toujours resté lui-même.

1. *C. P.*, p. 195.

2. On peut voir la part de vérité qu'il y a dans le jugement de Louis Untermeyer qui déclare dans son livre : *The New Era in American Poetry* (1900) : « La poésie de Pound n'a paru originale que parce qu'on ne connaît pas en Amérique la poésie française », mais aussi la plus grande part d'erreur.

Quand il trouvait un nouveau modèle, il ne l'acceptait que s'il pouvait se prêter à sa tradition qui est celle de Villon, de Gautier de Corbière. Ces auteurs, nous l'avons vu, il ne les a pas imités ; mais il les a étudiés et les a comparés aux grands auteurs de la Renaissance et du moyen âge et s'est rattaché à leur longue tradition. Parcequ'il a su toujours et dans toutes les occasions voir ce qu'il fallait à la littérature de son pays, parcequ'il avait aussi le ton qu'il fallait, il a eu une immense importance dans sa génération, et, à la fois par son œuvre et par la présentation des poètes français qui ont été ses maîtres, il a plus que personne contribué à donner à la poésie américaine les qualités françaises de style qu'elle possède maintenant.

4 — H. D.

Le poète qu'à juste titre, on considère comme le plus purement imagiste, est H. D. Sa poésie est propre comme un marbre neuf ; la tradition n'y a laissé aucune impureté. Elle est parfaitement dépouillée des vieilles habitudes d'écrire. Si Fletcher et A. Lowell ont eu à expier leur péché originel, H. D. semble être née en état de grâce, tant son œuvre est partout pure et semblable à elle-même.

On pourrait croire, si l'on ne savait pas qu'à ses débuts elle détruisait ses poèmes, et patiemment cherchait sa formule, que la perfection lui est aussi naturelle qu'à Whitman le lyrisme déclamatoire. Avec la fraîcheur de la jeunesse, les sens grands ouverts, elle a vu et touché la nature dans ses plus menus aspects : les fleurs et les brins d'herbe et les traces des pas. Ces visions claires ont la justesse que leur donnent des yeux qui n'ont pas été faussés par des « points de vue », par l'éducation. Voir, tout le reste est littérature. Aussi jamais de musique, très peu de verbalisme. Aucun cas ne justifierait mieux Rémy de Gourmont et ses idées sur le style.

Mais ce poète, extrêmement sensitif et un peu sauvage, manque de tous les charmes apportés par la civilisation. Les fleurs qui abondent dans son œuvre, aux couleurs si claires, aux contours si bien découpés, n'ont pas de parfum. Les sentiments sont des douleurs ou des joies physiques ; la douleur, celle que donne l'épine qu'on touche ; le plaisir, celui de respirer l'air léger. Cette poésie est extrêmement féminine, mais dépourvue de volupté.

Il faut à ce tempérament une poésie très personnelle, un art sans apprêt, sans ornement. Ses vers n'en ont pas ; leur grâce, l'harmonie qu'ils répandent n'est pas ajoutée : une danseuse nue.

Aussi cette poésie respire l'atmosphère d'un pays lointain, celui de la Grèce antique, puisqu'il faut naître quelque part, et pour vivre recevoir un minimum d'éducation. La poésie d'Henri de Régnier est française, s'accommode des jardins de Versailles ; celle de H. D. de la Grèce seulement, du monde où la sensibilité a été le plus aiguë, et le plus libre de tout fard.

C'est à H. D. et à R. Aldington que pensait le rédacteur de *Poetry* qui mentionnait pour la première fois le groupe imagiste et qui écrivait : « C'est un groupe d'hellénistes ardents qui poursuivent d'intéressantes expériences dans l'art du vers libre ; essayant d'arriver à certaines subtilités de cadences comme celles étudiées par Mallarmé et ses disciples en France »¹. C'est donc aux Grecs qu'H. D. a demandé les éléments de son art. Parmi les Français modernes elle a lu Rémy de Gourmont et Henri de Régnier qui sont bien les seuls poètes symbolistes français à aimer les lignes nettes et les couleurs claires dans la même atmosphère de pureté. Mais dans son cas, il ne faut pas parler d'imitation : c'est à peine si quelques lectures et des conversations ont apporté à son œuvre quelques procédés nouveaux. Quand on aurait trouvé qu'une image de H. D., qu'un de ses rythmes, reproduisent un rythme, une image de Gourmont ou Régnier, on n'aurait pas fait un pas pour démontrer que l'art de H. D. sort du symbolisme français. Cela montrerait seulement comment vers 1913, à un poète aussi naturel et indépendant que H. D., il était impossible d'éviter une influence envahissante.

Je note quelques traits communs à H. D. et à Henri de Régnier dans ces vers où images et expressions sont très semblables et caractérisent une harmonie de même nature :

- The night has cut
each from each
and curled the petals
back from the stalk
and under it in crisp rows... (*Night*)²

1. *Poetry*, octobre 1912.

2. *Collected Poems*, p. 47.

ou encore :

I made image upon image for my use,
I made image upon image, for the grace
of Pallas was my flint
and my help was Hephaeston.

I made god upon god
step from the cold rock,
.....

(*Pygmalion*)¹

ou l'égrènement des fleurs, des fruits, des êtres :

each of us like you
has died once,
each of us like you
stands apart, like you
fit to be worshipped.

(*Adonis*)²

They have melted,
each from his plinth, Pygmalion,
each one departs.

(*Pygmalion*)³

Fringe upon fringe
of blue crocuses,.....

(*Eurydice*)⁴

Il est curieux que des ressemblances plus frappantes se retrouvent dans les derniers vers du poète. Ainsi, dans *Lethe* et dans *The Islands*⁵, les rythmes des *Litanies* se retrouvent ; trop précisément dans le deuxième de ces poèmes, très agréablement dans le premier :

Nor skin nor hide nor fleece
Shall cover you,
Nor curtain of crimson nor pine
Shelter of cedar-wood be over you,
Nor the fir-tree
Nor the pine.

(*Lethe*)⁶

Plus généralement, la technique prosodique est celle du Rénier des *Odelettes* qui sont restées parmi les chef-d'œuvres du vers

1. *Collected Poems*, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. *Ibid.*, p. 70.

4. *Ibid.*, p. 74.

5. *Ibid.*, p. 81.

6. *Ibid.*, p. 280.

libre, et où l'auteur se rapprochait des théories codifiées dans les *Notes* de Duhamel et Vildrac qui font résulter le rythme du groupement de certains groupes de mots que dirigent une impulsion propre aux vers courts, des retours, un parallélisme fixé par une mesure que battent de plus courts vers qui apparaissent dans le corps du poème, et le plus souvent au commencement et à la fin.

On peut comparer l'*Odelette* 1 et *Sea Gods*, et on remarquera des dessins de strophes semblables :

For you will come,
You will yet haunt men in ships.
You will trail across the fringe of strait
and circle the jagged rocks.

You will trail across the rocks
and wash them with your salt.

.....
You will draw back,
and the ripple on the sand-shelf
will be witness of your track.

.....
For you will come,
you will come,
You will answer our taut hearts,
You will break the lie of men's thoughts
and cherish and shelter us.

(*Sea Gods*) ¹

La composition intérieure de la strophe est aussi la même, avec ses saccades et ses prolongements. Comme chez Régner une longue strophe ne contient qu'une phrase coupée en vers s'associant par la force et le poids des successions, associations que renforcent encore rimes et assonances.

Ceux qui passent l'ont entendu	Each of us like you
Au fond du soir en leurs pensées,	has died once,
Dans le silence et dans le vent,	each of us like you
Clair ou perdu,	has passed through drift ² of wood-
Proche ou lointain...	[leaves,
Ceux qui passent en leurs pensées	cracked and bent
En écoutant au fond d'eux-mêmes,	and tortured and unbent

1. *Ibid.*, p. 44.

L'influence du Symbolisme français.

L'entendront encore et l'entendent in the winter frost
 Toujours qui chante. then burnt into gold points,
 lighted afresh,
 crisp amber, scales of gold-leaf,
 gold turned and re-welded
 in the sun-heat. (Adonis¹).

Un parallèle prolongé montrerait d'autres analogies dans l'art du retour et du balancement :

Think, O my soul,
 of the red sand of Crete.
 Think of the earth ; the heat
 burnt fissures like the great
 backs of the temple serpents ;
 think of the world you know ;
 as the tide crept, land
 burned with a lizard blue
 where the dark sea met the sand.
 (Phædra)²

Ces quelques rapprochements suffisent à montrer que l'art du vers de H. D. est, sinon issu directement des techniques des poètes en question, du moins a atteint, après des expériences personnelles, des conversations avec des poètes qui connaissaient parfaitement la technique du vers libre français à un même degré de développement. Et puis, du fait que c'est dans les vers publiés après 1918 que ces identités de forme se font le plus nettement remarquer on peut tirer quelques certitudes qui raffermissent cette conclusion. D'autre part, on peut affirmer qu'H. D. n'a pas dépassé dans l'art du vers les auteurs français : elle est à peu près au stade où était Henri de Régnier entre 1887 et 1892.

Pour le reste de sa technique la question se pose un peu différemment ; car c'est dans la vertu de ses images et dans l'emploi qu'elle en fait que se montre toute son originalité. Pourtant les symbolistes l'auraient accepté dans une de leurs chapelles. Il semble parfois qu'elle ait un art opposé à l'art symboliste qu'on caractérise trop souvent par la suggestion, le vague et la rêverie. L'art symboliste paraît très savant, compliqué de nuances de toutes sortes profitant à la fois de toutes les ressources du langage pour évoquer, pour agir sur les nerfs. L'art de H. D. semble le

1. *Collected Poems* p. 68.

2. *Ibid.*, p. 199.

jaillissement spontané, dans des rythmes très simples, dans des mots très concrets. Les symbolistes employaient des symboles vibrants à facettes multiples, H. D. emploie des images de la plus grande simplicité. Il n'y a pas là de différences essentielles : ses poèmes sont aussi savants que les poèmes symbolistes, si elle poursuit d'autres effets, elle a besoin pour les obtenir de tout autant de science.

L'image, projection de l'activité sentimentale sous la forme d'objets concrets, est l'élément artistique qu'emploie H. D. aussi bien que les symbolistes. Seulement — et ceci était très visible dans le poème le plus typique : *Oread*, H. D. traduit brutalement, précise tant qu'elle peut, dépouille l'analogie de tous ses termes sauf deux, étouffe les harmoniques. Mais enfin, il y a là même opération et la mise en valeur de la même opération à des fins artistiques.

J'ai déjà dit que les imagistes peu à peu s'étaient dirigés vers des symboles plus complexes, moins privés d'harmoniques. Cela est vrai de H. D., et c'est dans ses derniers poèmes que son art est le plus évocateur. Tout en gardant sa précision, elle exprime plus qu'une douleur physique, ou plutôt la douleur physique et les plaisirs des sens exaspèrent une passion, qui pour n'être pas banale n'en est pas moins angoissante. La passion de H. D. est comparable à celle de Mallarmé, bien que d'un autre ordre : lui avait le tourment de l'élégance, du calcul des harmonies, les plus subtiles et les plus fragiles : elle a la passion de la beauté de la nature, des larges paysages, des mouvements les plus violents de ces paysages : Pour Mallarmé, c'est surtout une passion intellectuelle ou sensuelle, pour H. D., une passion surtout physique. De là leur divergence :

H. D. s'exprime par des lignes droites, Mallarmé par l'arabesque ; H. D. par le déploiement de symboles émotifs, sans attaches et toujours lumineusement définis, qui pourraient demeurer symboles et se faire aimer pour eux-mêmes. Tandis que Mallarmé recherche les rapports au moyen d'images glissantes, fuyantes, qui baignent dans le rêve ; par la droiture, la clarté des siennes, par la netteté des détails, H. D. conduit à la vision soudaine d'une vérité, ou, si par hasard l'émotion du poète fait défaut, au plaisir simple des yeux. Par conséquent peu de rêve suggestif : ainsi voyez l'excellent poème *Lethe* où la répétition des négations devant chaque image persuade le lecteur du néant de la mort, à la façon d'une litanie.

Nor sight of whin nor gorse
 Nor river-yew,
 Nor fragrance of flowering bush,
 Nor wailing of reed-bird to waken you,
 Nor of linnet,
 Nor of thrush.

(*Lethe*)¹

Ce que H. D. réalise, c'est l'intensité d'une émotion, non sa variété, ses résonances, ses harmoniques.

On s'est souvent plaint de l'obscurité de certains poèmes de H. D. D'où vient cette obscurité ? Celle de Mallarmé vient de la subtilité de ces rapports, des liens qu'il ménage entre ses images et du trop lourd poids de sens qu'il charge dans son vers. Chez H. D. elle vient du manque de liens entre les images et de la trop grande intensité d'émotion dont elle veut faire vibrer ses images : trop simples, trop concrète, toutes ces lignes droites ne peuvent se relier pour faire le dessin ; chez Mallarmé, l'arabesque est parfois inextricable. Seul celui qui lit leurs poèmes différemment de la prose peut arriver à la plénitude de leur compréhension. C'est une preuve qu'ils ont su éviter à deux époques où la chose était difficile, le « parnassianisme », la stabilité, l'immobilité.

Mallarmé l'a évité par l'emploi de mots-images et d'images en mouvement qui sont les formes d'une émotion prolongée en elles. H. D. l'a évité par l'emploi de mots-images et d'images qui sont la forme palpable de son émotion, et de rythmes très marqués et très variés. De leurs efforts pour atteindre ce but résulte une obscurité relative et naît une impression de plénitude et de perfection.

La poésie de H. D. a eu un peu la même sorte d'importance que celle de Mallarmé au milieu d'un état de choses assez semblable. Il fallait lutter contre les pires qualités du romantisme : le laisser-aller, l'éloquence, l'ivresse lyrique, et contre les pires qualités d'une poésie parnassienne : l'expression sans émotion à exprimer, l'élégance gratuite d'un vers, la fausse couleur locale, le faux exotisme. Elle avait d'admirables dons de sensibilité, celui de vibrer au contact de la nature, sans trace de sentimentalisme et elle a inspiré des poètes qui ont admiré sa spontanéité : Pound et Aldington.

Son influence sur des poètes de moindre importance a été aussi très grande : sa manière si neuve a eu de nombreux imitateurs à

1. *Ibid.*, p. 180.

qui manquaient ses dons, ses rythmes si simples d'apparence, et qui ont donné des volumes de vers courts pleins de répétitions et d'images minutieuses. Mais au contraire de Pound qui a redressé des torts, s'est fait des amis et autant d'ennemis, a remué des passions ; elle n'a que très rarement écrit des articles de critiques et s'est contentée de rester un modèle impassible.

CHAPITRE V

DEUX SYMBOLISTES AMÉRICAINS

Amy Lowell et Fletcher ont suivi les poètes français sans les dépasser.

Ils ne se sont jamais complètement détachés des traditions et des défauts de la poésie américaine. Tout leur souci a été d'exprimer les mêmes thèmes que les poètes américains de la génération antérieure à l'aide de procédés popularisés par les disciples français des maîtres symbolistes.

Ils ne se sont jamais non plus débarrassés des soucis moraux et sentimentaux, et leur admiration soit pour Samain, soit pour Paul Fort ou Verhaeren a été commandée bien plus par la sensibilité de ces poètes et les sujets qu'ils traitent que par leur art.

Ils étaient si peu libérés qu'une fois l'élan de la jeunesse passé, ils sont retournés à la rhétorique lâche, à la morale, à la prédication et même à la poésie de Whitman, dont l'influence purement poétique a toujours été néfaste.

I. — AMY LOWELL

Amy Lowell est encore considérée par quelques critiques comme le chef du mouvement imagiste. Vers 1915 la moitié de l'Amérique vit en elle le champion des innovations poétiques.

Elle est venue tard à la poésie : son premier recueil de vers : *A Dome of Many-coloured Glass*¹ parut quand elle avait près de quarante ans, mais en quelques années elle se classa parmi les plus célèbres des artistes nouveaux. Elle avait pour imposer le respect populaire un nom et une fortune, et des qualités physiques qui respiraient l'énergie. Cette énergie était très réelle : elle avait été capable d'étudier huit ans sans publier pour toucher le public du premier coup. Mais son premier recueil passa inaperçu. C'est

1. *A Dome of Many-Coloured Glass*, Boston ; Houghton Mifflin and Co ; 1912

alors qu'elle chercha fortune chez les poètes d'avant-garde. A Londres elle rencontra les imagistes, et d'abord Pound qui accepta d'elle un poème dans sa première anthologie : *Des Imagistes*¹. Lorsqu'Ezra Pound se sépara du groupe, on se rappelle que c'est elle qui se chargea de la publication des anthologies suivantes pendant trois ans encore². Elle en rédigea les préfaces.

Lorsque son second volume : *Sword Blades and Poppy Seed*³ paraît en 1915, elle est reconnue comme le chef de l'imagisme. Alors commence la lutte entre vers-libristes et classiques. Pour défendre les innovations techniques, Amy Lowell écrit dans les plus grandes revues des États-Unis et les plus conservatrices. Elle aimait beaucoup paraître en public et ce fut dans des conférences faites dans les grandes villes et les grandes universités qu'elle défendit ses idées. Comme elle aimait la bataille, elle animait les discussions et son rôle fut grand pour secouer l'apathie. Comme elle était aussi diplomate que guerrière, elle sut de façons diverses se soumettre la critique. Les anthologies de l'époque contiennent plus de ses vers que de ceux d'aucun autre contemporain. C'est surtout pour sa propagande qu'Amy Lowell mérite de rester dans l'histoire de la renaissance poétique des États Unis.

C'est ainsi qu'elle a peut-être fait plus que n'importe qui pour faire apprécier les symbolistes français. Elle semble avoir connu d'assez bonne heure la poésie française qu'elle savait lire en public admirablement. Mais elle a commencé à s'intéresser vivement aux poètes français à Londres en se joignant au groupe imagiste. Pendant l'hiver de 1914-1915, elle fit à Boston une série de conférences. Elles les avaient préparées à Londres, l'été de 1914. En 1915, elle les publia sous le titre de *Six French Poets*⁴. Aucune étude de ce genre n'avait paru en Amérique depuis la critique impressionniste de Vance Thompson dans *French Portraits* (1900). Amy Lowell faisait ainsi un travail utile car les auteurs dont elle parlait : Régnier, Samain, Verhaeren, Jammes, de Gourmont, Fort, ont presque tous fait paraître leurs œuvres les plus importantes depuis 1900. Elle ne parla ni de Rimbaud, ni de Laforgue, ni de Corbière, ni de Vielé-Griffin, qu'elle considérait comme appartenant à une autre époque et comme n'étant pas des « modernes ».

1. *In a Garden* (p. 38).

2. 1915, 1916, 1917.

3. *Sword Blades and Poppy Seed*. New-York ; The Mc Millan Co ; 1914.

4. *Six French Poets*. New-York, The Macmillan Co ; 1915.

C'était son droit ; mais pourquoi alors étudiait-elle Samain ? Flint lui avait posé la question, mais elle n'avait pas daigné y répondre.

Il ne faut pas chercher dans ce livre une étude d'ensemble, soit une étude du mouvement symboliste, soit une étude du vers libre. L'auteur se laisse aller à une causerie sur la vie et l'œuvre des poètes sans montrer leur importance dans leur période ou dans le mouvement auquel ils se rattachent. Nous verrons bientôt que la poésie d'Amy Lowell appartient à une technique française ; mais il n'en fut malheureusement pas ainsi de sa critique ; l'absence de style, de sens critique et de composition enlève à ses études toute valeur. Voici quelques jugements qui suffiraient à la condamner. De Paul Fort elle dit : « Byron lui-même n'a pas une ironie plus fine ¹ » ; de Jammes : « Il n'a jamais été guidé par la raison, c'est d'une part un enfant délicieux et d'autre part un génie charmant ; mais ce n'est certainement pas une intelligence mûre et équilibrée » (but a man of mature and balanced intelligence, he certainly is not ²). ou ceci encore : « Jammes et Zola sont les seuls hommes qui aient jamais assez connu la vie pour mêler la poésie à leur réalisme ³ ».

Le livre n'avait aucune valeur critique : tout ce qu'A. Lowell disait avait déjà été dit soit en France soit ailleurs ; mais il présentait ces auteurs d'une façon assimilable aux plus médiocres esprits. De nombreuses citations, la plupart empruntées à l'anthologie de Van Bever et Léautaud, et qu'elle avait lues à ses conférences, avec son art de dire qui était excellent, firent une grande impression sur ce public.

Les études qu'elle fait paraître dans la presse sont gâtées par les mêmes défauts et pleines des mêmes qualités. Elle a pour définir ses idées un vocabulaire métaphorique qui trouble les esprits exigeants mais se fixe dans le cerveau des petits critiques : « unrhymed cadence », « unrelated method ». Elle sait faire de la réclame aux idées nouvelles. Il faut encore lui savoir gré d'avoir insisté sur la nécessité d'une technique poétique et d'avoir reconnu ce que la poésie nouvelle devait à la France : « Devant l'œuvre de Parnassiens comme Leconte de Lisle et José-Maria de Hérédia, ou celle d'Henri de Régnier, d'Albert Samain, de Francis Jammes,

1. *Six French Poets*, p. 274.

2. *Ibid.*, p. 236.

3. *Ibid.*, p. 257.

de Rémy de Gourmont et de Paul Fort, de l'école plus moderne, nous sommes désarmés. C'est parce que la poésie française d'aujourd'hui est si vivace et si vigoureuse que tant d'innovations métriques en viennent ¹ ». Et encore : « C'est très souvent que je lis dans les journaux quotidiens, hebdomadaires et mensuels, que les vers-libristes modernes dérivent de Walt Whitman, alors qu'en fait la plupart d'entre eux ont trouvé leur forme chez les symbolistes français qui étaient les plus proches de nous ² ».

Il faut donc se rappeler que son rôle en Amérique dans la dispersion des idées françaises sur la technique poétique a été considérable : elle fit du bruit, elle anima la foule, celle des poètes et celle des lecteurs.

L'œuvre poétique d'Amy Lowell nous intéresse parce qu'elle est d'un bout à l'autre une série d'expériences. C'est d'abord au vers libre qu'elle consacre toute son attention ; elle en recherche le principe, l'unité : elle montre scientifiquement que le rythme du vers libre est aussi sûr que celui du vers régulier. Elle s'attache à rendre son vers libre propre à imiter la musique, et le mouvement des choses. Si ses expériences et ses inventions refont des expériences et des inventions déjà faites en France, si John Gould Fletcher a été le seul poète important à la suivre, il n'en est pas moins vrai qu'elle a porté les discussions sur des points importants.

Dans *Sword Blades and Poppy Seed* on trouve déjà trente deux exemples de poèmes en vers libre et trois exemples de *prose polyphonique*. Elle est déjà loin de l'imagisme. Elle s'efforce d'appliquer ces deux formes libres aux poèmes narratifs ou dramatiques. Quant à la formule imagiste, on la retrouve, mais déjà corrompue par la recherche de l'évocation. La valeur suggestive des mots, des noms propres et des détails choisis fait de beaucoup de poèmes du recueil de vrais poèmes symbolistes. Elle ne s'est pas délivrée du vocabulaire poétique. Elle imite Keats et lui prend même ses archaïsmes, elle fait rimer *life* et *strife*, *breeze* et *trees*, *kiss* et *bliss*, *lone* et *done*. *Men, Women and Ghosts* ³ développe seulement les expériences faites dans *Sword Blades*. Pourtant le contact très discret avec l'imagisme a débarrassé ce livre des clichés et rimes consacrés. Amy Lowell continue encore à chercher la formule du long poème narratif. La prose polyphonique lui paraît convenir parfaitement

1. Préface de *Sword Blades and Poppy Seed*

2. *Walt Whitman and the New Poetry*. *Yale Review* ; avril 1925

3. *Men, Women and Ghosts*, N. Y. the M. Millan Co, 1916.

aux poèmes historiques. Elle traite ce dernier genre d'une manière nouvelle et vivante, en transportant le lecteur dans la vie ordinaire des gens d'une époque passée. Enfin, en même temps que John Gould Fletcher dans ses *Symphonies*, elle essaie d'adapter la technique musicale à la technique poétique : « Je crois que ce sont les morceaux pour piano de Debussy, qui ressemblent étrangement à de courts poèmes en vers libre, qui m'ont montré les premiers la relation étroite de la musique et de la poésie. L'idée me vint d'employer le mouvement de la poésie d'une manière à peu près semblable à celle du musicien qui emploie le mouvement de la musique¹ ». Dans *The Cremona Violin* ; le vers libre traduit le son du violon. Dans *Three Pieces for String Quartet*, le vers libre transcrit le mouvement d'une symphonie de Stravinsky. *Men, Women and Ghosts* montre un grand progrès dans l'art de rendre par les mots les couleurs les plus nuancées.

A l'époque où elle écrit *Can Grande's Castle*², Amy Lowell s'intéresse à la poésie orientale. Dans *Sea Blue and Blood Red*, des poèmes d'inspiration japonaise viennent rompre la monotonie des récits en prose polyphonique. En 1919, deux ans après les *Japanese Prints* de Fletcher, elle fait paraître *Pictures of a Floating World*³. Ces courts poèmes veulent refléter l'esprit des haï-kaïs sans en adopter rigoureusement la forme. En 1921, elle met en vers dans *Fir-Flower Tablets* les traductions du chinois de son amie Florence Ayscough. La même année paraît *Legends*⁴ qui répète la manière de *Can Grande's Castle*. L'auteur abandonne l'histoire des peuples pour leurs légendes. Elle revient à l'Amérique en se servant de légendes indiennes et de légendes de la Nouvelle Angleterre. Ses trois derniers volumes⁵ marquent un retour définitif aux sujets américains et aux formes plus régulières. Ils sont d'ailleurs nettement inférieurs aux précédents et manquent de la fraîcheur de sensation qui faisait le charme de ses premiers poèmes.

1. *Men, Women and Ghosts*, préface.

2. *Can Grande's Castle*, New-York, the Mc Millan Co ; 1918.

3. *Pictures of the Floating World* N. Y. the Mc. Millan Co ; 1919.

4. *Legends, tales of people*. Boston et New-York, Houghton Mifflin et Co. 1921.

5. *East Wind*, and Boston, New-York, Houghton, Mifflin. Co. ; 1924.

What's O'Clock. Boston, New-York, Houghton, Mifflin Co ; 1925.

Ballads for Sale, Boston, New-York, Houghton, Mifflin Co ; 1927.

I. — *L'imagisme compris par A. Lowell.*

Amy Lowell semble avoir eu assez peu d'expériences émotives; elle est de la Nouvelle Angleterre, et si elle a quitté son pays, si elle a voyagé, si elle a fait pénétrer ses activités très loin dans l'intérieur des États-Unis, elle reste enfermée dans les richesses de sa bibliothèque. Son évolution s'explique tout entière par l'influence des lectures auxquelles elle s'abandonne et des poètes qu'elle rencontre. Ces influences s'entrecroisent, mais on peut sans faire des divisions trop artificielles les séparer selon certaines périodes.

L'influence imagiste fut la première en date et la plus importante. Sans elle A. Lowell aurait continué quelque temps encore à écrire comme elle avait écrit dans son premier livre. Elle a fait la célébrité de ce mouvement mais elle n'est pas imagiste dans le sens donné au mot par Pound, par H. D., par Flint et Aldington eux-mêmes; elle n'observe pas les principes exposés dans *Poetry* par Flint et Pound en 1913. Sa fantaisie, son amour des couleurs, de ce qui brille, est joli ornement, font toute sa poésie. Elle accapare l'imagisme, le dénature. Elle change le sens donné par Hueffer, Hulme et Pound à l'expression *le mot juste*: « Pour le critique, dit-elle, le mot juste est le mot qui décrit exactement l'objet comme il est. Pour le poète, le mot juste est celui qui évoque le plus ¹ ». Pound et ses disciples sont donc rangés dans la classe des critiques et elle se met parmi les poètes. Elle dit encore: « La poésie moderne emploie un idiome différent: si j'étais obligée d'indiquer le trait saillant de cet idiome en un mot, je dirais: évocation; l'évocation d'un lieu ou d'un caractère plutôt que sa description ² ». Elle escamotait ainsi l'imagisme et revenait au symbolisme. De là l'importance qu'elle donne à des poètes comme Paul Fort et Verhaeren et de là son choix de Samain pour représenter l'école symboliste française. Elle disperse alors que les vrais imagistes concentrent, elle emploie le symbole lâche, alors qu'eux recherchaient l'image claire et nouvelle et totale. Elle va jusqu'à développer le symbole et lui enlever toute force.

My cup is empty to-night.
Cold and dry are its sides,
.....

1. *A Consideration of Modern Poetry*. North American, janv. 1917.

But the cup of my heart is still
And cold, and empty.¹

C'est dans sa recherche de l'ornement, du décor, de l'art d'évoquer, et dans la technique du vers libre qu'elle suit les symbolistes français.

2, — Amy Lowell et les Parnassiens.

Elle a pourtant commencé par étudier les parnassiens. Elle écrit dans la préface de *Sword Blades and Poppy Seed* : « Du point de vue purement technique, je dois dire mon immense dette envers les Français et peut-être surtout envers l'école parnassienne² ». Plusieurs poèmes de ce recueil, comme *Irony*, *The Pike*, *Convalescence* sont de simples tableaux dans la pure manière parnassienne. Ainsi le tableau du poisson dans le poème : *The Pike*, est celui de la fin du *Récif de Corail* de Hérédia :

Un grand poisson navigue à travers les rameaux ;
Dans l'ombre transparente indolemment il rôde.
Et brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu,
Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude³.

Amy Lowell répète en dissociant les images :

Thick and silver-sheened in the sunshine,
Liquid and cool in the shade of reeds,
A pike dozed....

.....
Suddenly he flicked his tail,
And a green and copper brightness
Ran under the water.

(*The Pike*)⁴

La plastique d'un poème comme *Convalescence* est aussi celle de Hérédia. Amy Lowell a étudié chez les parnassiens comment on grandit un geste :

He toils toward the sounding beach, and stands

1. *Absente*, *Sword Blades and Poppy Seed* ; p. 85.

2. Préface de *Sword Blades and Poppy Seed* ; p. VIII.

3. *Le Récif de Corail*. *L'Orient et les Tropiques*. (*Les Trophées*).

4. *Sword Blades and Poppy Seed* ; p. 234.

One moment, white and dripping, silently,
Cut like a cameo in lazuli ¹.

l'image du reste est dans Henri de Régner :

Nageur victorieux de l'onde qui l'assaille,
De l'élan de ses bras et de son corps roidi,
Surgira-t-il, prestigieux de nacre pâle,
Nu héros, hors du flot, tout debout et bondi ².

Elle a pris aux parnassiens non seulement certains procédés techniques, certains sujets, mais aussi des couleurs, des aspects des choses. Elle aime le nu. Un poème comme *Clear, with Light Variable Wind*³, est une étude de nu qui rappelle le *Bain des Nymphes* de Hérédia. *Thompson's Lunch Room, a study in white*⁴ est une étude de blancs qui est loin de valoir la *Symphonie en Blanc Majeur* de Gautier et *Albatre* de Pound.

Cette influence parnassienne disparaît d'ailleurs des poèmes suivants. C'est pourtant à certains poètes comme H. de Régner et Samain qui sont parnassiens par leurs sujets, qu'A. Lowell empruntera une technique et une manière nouvelle.

3. — *Henri de Régner.*

Il est naturel qu'au moment où elle se perfectionnait dans la technique vers libriste, A. Lowell ait étudié celui que les imagistes considéraient comme le maître de cette forme. On lit sur la page de garde de *Sword Blades and Poppy Seed* les deux dernières strophes du poème des *Médailles d'Argile* : « *J'ai feint que des Dieux m'aient parlé* ». Pound, nous l'avons vu, avait déjà tiré parti de ce poème. A. Lowell a étudié très attentivement ces strophes inégales dont elle a reproduit le dessin dans *The Captured Goddess*. Ce poème est écrit en strophes inégales inégalement coupées. Le rythme de vers tantôt courts, tantôt longs, s'immobilise vers le milieu de la strophe sur un petit vers de deux ou trois pieds, sorte de tremplin sur lequel il rebondit jusqu'à la fin de la strophe :

1. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 54.

2. *La Vigile des Grèves*, (Poèmes Anciens et Romanesques).

3. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 160.

4. *Men Women and Ghosts*, p. 351.

Over the house tops,
 Above the rotating chimney-pots,
 I have seen a shiver of amethyst,
 And blue and cinnamon have flickered
 A moment
 At the far end of a dusty street.

It was her wings,
 Goddess!
 Who stepped over the clouds,

(*The Captured Goddess*)¹.

et voici les reprises et répétitions caractéristiques de Régnier :

In the city I found her,
 The narrow-streeted city.
 In the market place I came upon her,
 Bound and trembling¹,

C'est la même strophe qu'on retrouve simplifiée dans *Apology*, le rejet des derniers vers de la strophe est tout à fait dans la manière de Henri de Régnier :

And meet
 The wonder light in every eye,
 As I go by.

Which wraps me in its glad hued folds
 Of peacock golds¹.

Les deux serpents en caducée
 D'autres encore.....

Et j'ai fait les plus belles de belle argile
 Sèche et fragile.

Dans certains poèmes, comme : *The Precincts*, *Rochester*, la strophe d'A. Lowell rappelle la longue strophe de Régnier avec son rythme nonchalant plein d'échos. La strophe n'est vraiment pour Henri de Régnier « qu'un vers prolongé, l'écho multiplié d'une image, d'une idée, d'un sentiment qui se répercutent, se varient à travers les modifications des vers pour s'y recomposer² ».

1. *Sword Blades and Poppy Seed* ; p. 31.

2. André Barre : *Le Symbolisme*, p. 372.

Dans le poème d'Amy Lowell, l'impression de calme est un motif qui est rappelé tout le long du poème comme chez Régnier, comme chez John Gould Fletcher, pratique très symboliste :

The tall yellow hollyhocks stand,
Still and straight,
With their round blossoms spread open,
.....
And still is the old Roman wall.

.....
Old and cragged,
Quite still in its antiquity.

.....
The little pears ripen to yellow and gray.
They hang heavy, bursting with juice
Against the wall,
So old, so still¹.

Dans *Patterns*, elle est arrivée à une sûreté de dessin qu'elle a acquise à l'étude de Régnier. Mais, on le voit, tandis que H. D. et Pound prenaient à Régnier quelques éléments prosodiques et les perfectionnaient, A. Lowell imite Régnier dans tous ses caractères ; son vers est long et sinueux, pour être suggestif, il n'est ni tout à fait métrique, ni pure cadence. C'est pourquoi il date déjà beaucoup.

Mais plus encore que le technicien, elle a aimé chez Régnier le peintre des élégances d'autrefois. Très éprise du XVIII^e siècle, elle avait recréé autour d'elle l'atmosphère de cette époque à force d'objets d'art et de bibelots. On retrouve ce goût dans ses poèmes, par exemple :

Mirrors of a yellow silver shining....

.....
The clock on the mantle piece
Was a gay conceit of porcelain flowers, springing from
[fantastic sprigs of ormolu.

The smell of clipped box floated in from the garden outside
And the sound of a rake
on gravel stirred the silence with an impression of placed order.
.....But the odor of the box was an ache

1. *The Precincts, Rochester, Sword Blades and Poppy Seed*, p. 34.

After the same perfection which existed inevitably in every
[parterre and border ¹.

Régnier dans le même tableau présentait l'intérieur et le jardin :

La pendule hâtive et l'horloge au pas lent
Où l'heure, tour à tour, se contrarie et boîte ;
Le miroir las qui semble une eau luisante et morte,
Une fenêtre sur l'odeur du buis amer
Ouverte, et sur des roses d'où le vent balance
Le lustre de cristal au parquet de bois clair.²

C'est *La Cité des Eaux* qu'Amy Lowell préférerait à tous les autres volumes de Henri de Régnier. Elle s'en servit dans son poème sur Venise: *The City of Falling Leaves*. Mêmes lumières, mêmes couleurs et même sentiments. Elle a aussi imité certaines de ses *Vignettes*, Comparez par exemple ce passage dans ce même poème :

The little black slave with the yellow satin turban
Gazes at his mistress with strained eyes³
.....

avec *Le Singe* de Henri de Régnier⁴.

Mais c'est l'influence du vers libre de Régnier qui mérite seule d'être retenue. Il nous importe assez peu qu'Amy Lowell ait imité telle image ou tel sujet déjà employés par Henri de Régnier : ces petites imitations si satisfaisantes qu'elles puissent être pour démontrer la lecture d'un auteur particulier chez un autre auteur ne mènent pas bien loin, et le plus souvent elles se rencontrent sans qu'il y ait influence profonde de la technique.

4. — *Albert Samain.*

C'est ainsi que l'influence de Samain sur Amy Lowell ne lui a donné que certaines atmosphères, mais assez rarement la techni-

1. *Pantomime in one act. What's O'Clock*, p. 208.

2. *Le Pavillon, La Cité des Eaux*.

3. *The City of falling leaves ; Men, Women and Ghosts ;* p. 150.

4. *Le Singe, Passants du passe*.

que qu'il employait pour la faire naître. Du reste on s'imaginerait assez mal un disciple véritable de Samain. A. Lowell a toujours aimé ce genre de poésie indéfinie, et elle en dit : « C'est une musique de chambre, ténue et plaintive comme celle que jouaient sur leurs « viola da gambas » et leurs « haut-bois d'amores » les orchestres du XVIII^e siècle ¹ ». Cette critique est bien imprécise, mais elle traduit une impression qui est celle qu'on ressent généralement à lire Samain. Dans un poème comme *A Lady*, on trouve la poésie des choses qui se fanent qu'aimait Samain.

You are beautiful and faded
Like an old opera tune
Played upon a harpsichord ;
Or like the sun-flooded silks
Of an eighteenth century boudoir. ²

Dans *Music* ³, *The Painter on Silk* ⁴, dans *Nuit Blanche* ⁵, on rencontre la même note de mélancolie. On peut comparer les deux poèmes intitulés *Nuit Blanche* ⁶ où paraissent les mêmes images. Peut-être Amy Lowell doit-elle à Samain ces vieilles tournures symbolistes dont elle abuse :

My heart is like a cleft pomegranate,
Bleeding crimson seeds.
.....
My heart gapes because it is ripe and over-full,
And its seeds are bursting from it ⁷.

C'est dans ce genre d'élégance qu'elle excelle, et elle n'a fait en lisant Samain que cultiver ce talent.

5. — Francis Jammes.

En voyant la Caroline du Sud, A. Lowell s'était écriée :

-
1. *Six French Poets*, p. 51.
 2. *Sword Blades and Poppy Seed* ; p. 242.
 3. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 240.
 4. *Men, Women and Ghosts* ; p. 243.
 5. *What's O'Clock* ; p. 207.
 6. *Nuit Blanche* d'A. Lowell : *What's O'Clock*, p. 204 ; et *Nuit Blanche* de Samain : *Au Jardin de l'Infante*, p. 47.
 7. *Miscas. II : Sword Blades and Poppy Seed* ; p. 91.

« What would Francis Jammes, lover of dear dead elegances,
Say to this place ? »¹.

Ce sont encore les élégances passées qui attirèrent Amy Lowell à la poésie de Jammes. Elle comprend surtout sa nostalgie de la période 1830. Le charme de *Roxbury Garden* est dans l'évocation des vieux jardins, des vieux intérieurs et des petites filles qui y jouaient au cerceau.

Down the side steps
Go the little girls
Under their big round straw hats.

.....
Mother is busy in the still-room
And Hannah is making ginger bread.

.....
Listen, Stella...
It is the chaise, it is father
Perhaps he's brought us a book from Boston².

rappelle évidemment : *J'écris dans un vieux kiosque*.

L'influence de Jammes est nette dans les petites phrases détachées et la description minutieuse de *The Precinct, Rochester* :

The Dean is in the chapter house,
He is reading the architect's bill.
.....
He will have ripe gooseberries for supper
And then he will walk up and down the path,
By the wall, and admire the snapdragons and dahlias.³

A. Lowell, qui recherchait la formule du poème narratif, devait naturellement s'arrêter à celle de Jammes. Elle remarque dans *Six French Poets* la beauté des tableaux qui brisent la monotonie du récit dans *Jean de Noarrieu* : « Ce qu'il y a de réellement intéressant dans le poème, c'est la longue série de tableaux de la campagne, des champs et des travaux. Le livre sent le foin, la terre fraîchement remuée et la douce haleine des bœufs⁴ ». Un peu de cette manière est passée dans *Pickthorn Manor*⁵ et dans *The*

1. *The Middleton Place, Charleston, S. C. What's O'Clock*, p. 90.

2. *A Roxbury Garden. Men, Women and Ghosts*, p. 130.

3. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 38.

4. *Six French Poets*, p. 250.

5. *Men, Women and Ghosts*, p. 10.

*Cremona Violin*¹. Le premier de ces poèmes peint des tableaux semblables à ceux de *Jean de Noarrieu*. Les intérieurs du *Cremona Violin* rappellent aussi ceux de Jammes.

Cette influence de Jammes n'a pas donné à Amy Lowell un seul poème remarquable : là où elle se manifeste, c'est par l'emploi de procédés assez mal mis en valeur et qui irritent comme certains poèmes mal réussis de Jammes peuvent irriter par leur niaiserie.

5. — Rémy de Gourmont.

L'influence de Rémy de Gourmont est presque négligeable. A. Lowell avait pour lui beaucoup d'admiration ; elle l'aida même, et sans se nommer, à une époque de sa vie où il manquait de ressources². Elle a fait figurer de Gourmont dans *Six French Poets*, bien que son œuvre poétique ne puisse pas être placée parmi celle des six poètes les plus importants de son temps. Elle aussi s'est rappelé les rythmes des *Litanies* qui ont étonné toute cette école imagiste :

Venus Anadyomene ! City of reflections !... City of soft waters washing marble stairways, of feet moving over stones with a continuous sound of sleeping water. Floating, wavering city...³

Elle a même pris à de Gourmont l'expression *vert lunaire*⁴ qu'elle avait remarquée et qu'elle traduit par *moongreen*. Il est regrettable qu'elle ne se soit pas plus souvent inspirée de l'art délicat du coloris qui était celui de Rémy de Gourmont pour corriger ce que son propre coloris avait de barbare et de trop violent.

Un autre poème fameux d'Amy Lowell : *Lilacs*, est aussi une litanie, bien que son rythme vigoureux soit tout l'opposé des mélo-

1. *Men, Women and Ghosts*, p. 55. »

2. R. de Gourmont à Amy Lowell ; 21 janvier 1915 : « Mademoiselle, j'ai retrouvé les 3 manuscrits dont j'avais parlé à M. Aldington en lui disant mon intention de vous les envoyer en souvenir de votre délicate bonté pour moi. Vous les recevrez bientôt. Veuillez les accepter en excusant leur peu de valeur, qui serait très grande si elle égalait ma reconnaissance... Cette guerre m'a touché bien directement ; ma santé très atteinte, mes revenus brusquement disparus. Bref j'ai fait naufrage, et je n'oublierai jamais que vous êtes venue noblement à mon secours, vous qui ne me connaissiez que par mes écrits. » (Lettre inédite).

(Parmi ces manuscrits il y avait l'étude sur Mallarmé parue dans *Souvenirs du Symbolisme*.)

3. *The Bronze Horses, Can Grande's Castle*, p. 170.

4. Son *vert lunaire* et son *vert d'eau transparente* sous des saules s'avive et se dore ». (*Sixtine*), A. L. avait remarqué l'expression dans *Six French Poets*, p. 112.

dies insinuanes des *Litanies*. Pourtant la manière de battre la mesure au commencement et à la fin des strophes est bien ce qu'avait fait Rémy de Gourmont.

Lilacs,
False, blue,
White,
Purple,
Color of lilac ¹.

6. — Paul Fort.

L'influence de Rémy de Gourmont est très complexe et on ne peut pas l'isoler : elle s'est fait sentir sur toute la génération. Ses *Litanies* ont donné à tous ces Américains des moyens de manier les rythmes qu'on retrouve ici et là. Ce qu'il a dit du vers libre a été très attentivement étudié par tous ; le vers libre américain lui doit plus qu'on ne pourrait le croire quant on songe au petit volume de ses poèmes.

Mais quand on parle de l'influence de Paul Fort sur Amy Lowell, on compare deux esprits qui sont très comparables, et l'influence des *Ballades Françaises* sur l'œuvre d'Amy Lowell est des plus importantes.

Vers 1914, Fort était très mal connu en Amérique. Lorsqu'en 1912, il fut élu Prince des Poètes, certaines revues mentionnant l'événement s'étonnaient que ce titre ne fût pas allé à Rostand. Le *Literary Digest* par exemple écrivait du nouvel élu : « C'est un poète dont bien peu ici ont entendu parler, et dont le royaume est confiné à la terre de la bohème littéraire sur la rive gauche de la Seine ² ». En 1914, Fort était encore si peu connu en Amérique qu'Amy Lowell remarquait que pas un livre de lui ne figurait sur les rayons de la bibliothèque publique de Boston. Et pourtant en 1919, ses nouvelles publications étaient enregistrées et critiquées par les plus importantes revues et *Poetry* parlait de lui comme d'« un des plus connus parmi les poètes français, ... un homme dont tout le monde a lu quelque chose ». Or, entre ces deux années, Fort n'avait rien fait pour étendre sa gloire, mais Amy Lowell l'avait découvert. Elle a toujours cherché à persuader ses compatriotes

1. *What's O'Clock*, p. 68.

2. *Literary Digest* ; août 1912.

qu'il était le plus français des poètes français et aussi le plus assimilable. Dès son premier livre de vers modernes, *Sword Blades and Poppy Seed*, elle avoue sa dette envers ce poète-là.

« Trois de ces poèmes », écrit-elle dans la préface, « sont écrits dans une forme qui, à ma connaissance, n'a jamais été adaptée en anglais. M. Paul Fort en est l'inventeur et les résultats qu'il en a tirés sont très beaux et très élaborés. Peut-être est elle mieux faite pour la langue française que pour l'anglais. Mais j'ai vu que c'était la seule manière dans laquelle ces poèmes particuliers pouvaient être écrits ¹ ». Et elle explique après Fort comment cette « forme fluide et changeante, tantôt vers, tantôt prose, permet la plus grande variété de style ¹ ». Paul Fort avait dit : « J'ai cherché un style pouvant passer, au gré de l'émotion, de la prose au vers et du vers à la prose... la prose, la prose rythmée, le vers ne sont qu'un seul instrument gradué ² ».

On sait que Paul Fort a écrit des vers presque réguliers et les a imprimés d'une façon irrégulière ; mais certains de ses poèmes suivent le dessin irrégulier et changeant qu'admire Amy Lowell, par exemple : *Henry III*, *Monthlery la Bataille*, *Coxcomb* et *Le Roman de Louis XI*. C'est à cette méthode assez accidentelle chez Paul Fort qu'elle doit la sienne. Elle a toujours avoué cette dette, et pourtant quelques uns ont cru devoir trouver les origines de ce qu'elle a appelé la *prose polyphonique* dans Whitman, dans *Songs of Myself* en particulier. Or il est bien certain que la prose poétique a été une dessolutions proposées par ceux qui ont recherché une prose qui fût libre et qui eût toutes les vertus du vers. Baudelaire avait déjà fait des recherches de ce genre : on se rappelle ce qu'il écrivait dans la préface des *Petits Poèmes en Prose* : « Quel est celui de nous qui n'a pas dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? » Baudelaire eut des disciples américains dans ce genre : en 1915 un recueil de poèmes traitant de sujets grecs et publié par Mitchell S. Buck à Philadelphie employait la méthode de Baudelaire et sa formule du poème en prose ³.

1. Préface de *Sword Blades and Poppy Seed*.

2. Préface du *Roman de Louis XI*.

3. Huneker avait été un des premiers à écrire dans ce nouvel idiome.

Mais alors que le poème en prose se passe le plus souvent de rime et de mètre, les poèmes de Fort emploient ces deux procédés autant et parfois plus que les poèmes classiques. Le poème en prose tel que l'avait compris Baudelaire était peu satisfaisant, n'étant pas assez rythmique. Très tôt les symbolistes, en recherchant une théorie du vers libre, avaient trouvé à côté de celui-ci une variété d'autres combinaisons rythmiques et quelque chose qui ressemblait beaucoup à ce qu'a fait un peu plus tard Fort et à ce que fera en 1914 Amy Lowell. Elle est au courant de toutes ces expériences. Elle écrit : « A ma connaissance, la seule expérience métrique qui soit neuve est la prose polyphonique et l'idée en fut conçue en France, par Gustave Kahn, Saint-Pol Roux et Paul Fort. Je crois bien être le seul poète à l'avoir jamais employée en anglais, et son adaptation d'une langue à l'autre a amené de telles transformations que ma manière n'a qu'une ressemblance partielle avec celle de l'original ¹ ».

Ce qui fait la grande différence entre la prose polyphonique d'Amy Lowell et l'idiome employé par Fort, c'est que lui base sa forme sur l'alexandrin et qu'elle base la sienne sur la prose oratoire. Cela est la différence essentielle, mais A. Lowell a pris au poète français tous les petits trucs dont il orne son style : les répétitions de mots, de phrases, les refrains, l'alliance de passages de vers et de passages de prose. Amy Lowell en est même venue à dire que « la répétition est le trait le plus caractéristique de la poésie ² ». Ailleurs elle dit que c'est « une caractéristique si nette que la distinction entre la prose et la poésie consisterait bien plus dans le retour de certains groupements de mots, que dans la longueur des rythmes ».

Donc, dans ces trois poèmes de *Sword Blades : In a Castle, The Forsaken, The Basket*, c'est la répétition qui sert de base à la composition. Une ligne reviendra une ou deux fois dans une strophe et rendra compte ainsi de son unité ³. Dans la strophe suivante elle reparaitra identique ou un peu transformée, réunissant les strophes comme le pourrait faire une mélodie dans les différents mouvements d'une symphonie. Ainsi est construit *The Forsaken* ⁴ où le procédé

1. A. Lowell : *A Consideration of the New Poetry* ; *North American Review*, janv. 1917.

2. *Vers Libre and Metrical Prose* ; *Poetry*, mars 1914.

3. Ainsi d'après Vildrac et Duhamel « une ou deux constantes suffisent pour faire une strophe ».

4. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 227.

est plus évident encore que dans les autres poèmes où pourtant il existe toujours. Il est assez rare que Paul Fort emploie le procédé d'une manière aussi primitive ; en général il prend deux ou trois vers comme lien lyrique et ces deux ou trois vers se font écho dans les diverses strophes. C'est aussi ce que fait Amy Lowell dans la plupart de ses poèmes. On peut ainsi comparer *La Pêche Miraculeuse*¹ et *The Basket*², dont je cite les quatre motifs principaux :

The air is silver and pearl, for the air is liquid with the moon-
See how the roof glitters, like ice ! [light
Beside it stand two geraniums, purple because the light is
[silver blue to-night.
The bellying clouds swing over the housetops.

Ces éléments vont s'amalgamer pour reparaître :

The silver blue moonlight makes the geraniums purple and
[the roof shine like ice.
The bellying clouds are red as they swing over the housetops.
The air is silver and pearl, for the night is liquid with moonlight.
He sees the silver blue moonlight, and set in it, over his head,
[staring and flickering eyes of geranium red.

Ainsi chez ces deux poètes ces amalgames se retrouvent pratiqués de la même façon. Ces éléments repris réapparaissent soit au commencement, soit à la fin, soit au milieu de la strophe ; mais chez l'un comme chez l'autre ils peuvent à l'occasion être isolés entre deux strophes, avec cette distinction que Paul Fort pratique cette disposition plus souvent qu'Amy Lowell. Les exemples de *Henri III* et de *The Basket* serviraient à nous le prouver.

Amy Lowell a très bien compris ce que pouvait faire cette forme essentiellement fluide et capable surtout d'exprimer le changement. C'est aux récits et aux poèmes dramatiques qu'elle convient pour ces raisons le mieux. Chaque fait, chaque personnage, trouve le traitement qui lui convient.

-
1. Maître Olivier, puceau, faisait le guet sur la berge, à grandes enjambées frois-
Maître Olivier, puceau, avait l'esprit ailleurs... sant l'herbe ;
Les asticots filaient, filaient.
Les asticots filaient, filaient. Et les goujons spirituels, battant des ouïes, ap-
Maître Olivier, puceau, faisait le guet sur l'herbe. plandissaient.

(*Roman de Louis XI. Ballades Françaises*, I.)

2. *Sword Blades and Poppy Seed*, p. 164.

C'est pourquoi A. Lowell a étudié en détail, traduit et imité *Henri III*. Elle l'a imité dans *In a Castle*, où elle emploie une histoire différente, mais dans le même décor et avec les mêmes méthodes.

Elle avait admiré comment Fort ouvrait son poème : « Voyez comme le ton est donné dès les premières lignes : « Les rideaux des croisées sont clos. Les meubles dorment ». et un peu plus loin : « Trois petites flammes bleues dansent sur le foyer — Plus rien — L'obscurité chasse les quatre murs ¹ ». Elle imite cette méthode dans les premiers vers de son poème, et emploie un décor semblable : " Over the yawning chimney hangs the fog. Drip, hiss, drip, hiss, fall the raindrops on the waken log, which burns, and steams, and smokes the ceiling beams ² ". Ensuite, dans *Henri III*, Fort raconte la visite du roi à Catherine après l'hallucination où il avait vu les Valois chevauchant le long du mur de sa chambre. Le lit figure au centre du tableau et de ce lit Henri regarde la terrible cavalcade. Dans le poème américain, le lit est encore le centre du tableau : Le chevalier y a aimé sa maîtresse et l'y voit maintenant dans les bras d'un autre. On peut confronter les motifs tels qu'ils sont dans le poème d'Amy Lowell et dans sa traduction de celui de Fort ³ :

P. Fort (traduit par A. Lowell.)

The bed, all shivering, gives a human wail

2 — The bed trembles.

3 — Sometimes the royal bed gives a long moan.

4 — The room where everything wavers is a prey to phantoms.

5 — The iron of a halberd, caught in the fluttering stuff...

6 — The dark fireplace comes to life and shines. Three little blue flames dance on the hearth, tossing great farewells to the fleurdelised walls.

A. Lowell: The wide state bed shivers beneath its velvet coverlet.

2 — It is wide and cold this state bed.

3 — The state bed shivers in the watery dawn

4 — The room is filled with lisps and whispers. Something mutters.

5 — The arras blows out from the wall.

6 — Above, dim, in the dark, a tarnished coronet gleams dully. Above, in the firelight winks the coronet of tarnished gold.

1. *Six French Poets*, p. 316.

2. *In a Castle. Sword Blades and Poppy Seed*, p. 172.

3. *Six French Poets*, p. 449.

L'imitation est trop directe pour qu'il soit nécessaire qu'on insiste ; parfois A. Lowell pousse cette imitation jusqu'à prendre à Paul Fort ses onomatopées puériles :

La main de justice vole de serrure en serrure (cric crac.).¹

Trênte pirouettes... Deux, trois, cinq. Deux trois cinq rrrrrrrran.²

And tap ! She cracks a nut ! and tap ! another. Tap ! Tap ! Tap !

Drip, hiss, the rain nevers stops.⁴ Tap !!

Plus important est l'emploi de sons qui se répètent, d'allitérations, et le retour de certains sons à certains endroits de différents vers :

Heigh ! Ho ! See my little pecking dove, I'm in love with my own temple. Only that halo's wrong. The color is too strong or not strong enough, I don't know. My eyes are tired. Oh ! Peter dont be rough, you tyrannise, dear. That's enough »⁵.

On voit qu'A. Lowell avait déjà admiré ce passage de Fort :

Non, me faut aimer, me faut traîner ma peine, pleurer contre la pierre ici, que voici, où j'inscrivis son nom entre un hélïanthème et cet œillet couleur de cœur. Suis transi. Je vais herborisant au clair de la lune, cherchant sous la mousse l'herbe qui rajeunit⁶.

Tels sont les premiers poèmes d'Amy Lowell en « prose polyphonique » ; ils ne sont pas remarquables ; ils ne lui valurent guère que des critiques assez mordantes. Elle ne se découragea pas et perfectionna sa méthode, la dépouilla de ces imitations faciles. Avec *Red Slippers*⁷ et *Lead Soldiers*⁸, elle arrive à l'originalité. John Gould Fletcher écrivit pour faire l'éloge de cette nouvelle forme⁹ un article dans lequel il essayait de prouver que Miss Lowell en était la créatrice, « Pourtant », disait-il. « elle a dit elle-même

1. *Henri III. Ballades Françaises* ; vol. VIII.

2. *Les Deux Clowns. Cahier d'Ébauches* ; *Ballades Françaises*, IV.

3. *The Basket. Sword Blades and Poppy Seed*, p. 164.

4. *In a Castle. Sword Blades and Poppy Seed*, p. 172.

5. *The Basket*.

6. *Richard Cœur de Lion. Chansons pour me Consoler d'être Heureux*.

7. *Men, Women and Ghosts*, p. 348.

8. *Men, Women and Ghosts*, p. 234.

9. J. G. Fletcher ; *Miss Lowell's Discovery, Polyphonic Prose. Poetry*, avril 1915

qu'elle l'avait trouvée dans l'œuvre de Paul Fort, mais c'est par modestie qu'elle a fait cette déclaration ».

Il est certain que les *prose-poems* de *Men, Women and Ghosts* montrent une grande supériorité sur les précédents et une plus grande originalité ; mai l'influence de Paul Fort y est encore évidente, bien qu'elle ne soit servile que dans *Bombardment*¹ qui rappelle trop *La Cathédrale de Reims*², un poème très médiocre. qu'Amy Lowell admirait beaucoup.

Maintenant elle est en possession des moyens les plus subtils et elle s'est débarrassée des excès d'onomatopées, d'allitérations et d'assonances. Elle garde un rythme plus sûr, l'emploi des motifs répétés, les rimes légères. Elle donne à son décor la même valeur que Fort donne au sien, mais avec originalité cependant. *The Cross-roads* est ainsi un très bon poème. Enfin, c'est avec assez d'art qu'elle unit le lyrique et le dramatique³.

L'article de Fletcher était un peu prématuré. Mais dans *Can Grande's Castle*, Amy Lowell, et à juste titre, réclame pour elle-même le même titre que lui donnait Fletcher : elle veut qu'on sache que c'est elle qui a inventé la prose polyphonique et voici pourquoi : « Dans la préface de *Sword Blades and Poppy Seed*, j'ai déclaré avoir trouvé l'idée de cette forme dans l'œuvre du poète français Paul Fort ; mais, en l'adaptant en anglais, j'ai été obligée d'y faire tant de changements qu'on peut maintenant la considérer comme une forme en somme nouvelle. La forme de M. Fort se compose presque entièrement de vers réguliers coupés par des passages de vraie prose, mais une allusion d'un de ses poèmes⁴ me fit croire qu'une fusion plus parfaite de ces deux genres était désirable. Je me heurtai dès le début à une difficulté : toute forme d'art doit avoir une base ; pour s'écarter heureusement d'un rythme, il faut d'abord le posséder. M. Fort a trouvé dans l'alexandrin cette base rythmique. Mais le rythme de l'alexandrin n'est pas pour l'oreille anglaise une base rythmique... Après avoir écarté successivement tous les rythmes de la prosodie anglaise je décidai finalement de baser ma forme sur la longue

1. *Men, Women and Ghosts*, p. 228.

2. *Poèmes de France*.

3. *Men, Women and Ghosts*, p. 113. M. C. Cestre a fort bien montré ces qualités et expliqué ce poème. V. *L'Œuvre Poétique d'Amy Lowell. Revue Anglo-Américaine*, 1925.

4. Probablement le passage de *Richard Cœur de Lion* cité plus haut.

et libre cadence de la prose oratoire. Les variations permises à cette cadence font que le poète peut passer plus facilement au rythme du vers libre ou même à celui du vers régulier, si un rythme aussi marqué lui semble opportun ¹. » Elle justifie alors l'emploi qu'elle fait des motifs, des assonances, des retours les plus divers d'images et de sons.

C'est là l'originalité de sa méthode et aussi son défaut, car on ne voit plus bien pourquoi on devrait considérer les poèmes de ce livre comme des œuvres différentes des poèmes en prose. Je prends un peu au hasard un passage qui montrera ce qu'il faut en penser :

" Ah ! the beautiful palaces, with their gateways of gilded iron fretted into arms and coronets, quilled into shooting leaves and nostrils, filled with rosettes, fretted with heraldic emblems ! Ah ! the beautiful taste which wastes no time on heavy stone, but cuts flowers and foliage, and flourishes ribbons out of—stucco." ².

Ni les assonances atténuées, ni les allitérations modestes ne suffisent à transformer ces rythmes prosaïques. Si, avec A. Lowell, on admet que ce qui différencie la prose du vers, c'est que le rythme de la prose est long et ne revient pas sur lui-même, tandis que celui du vers est court et balancé, les poèmes de *Can Grande's Castle* sont bien en prose.

Dans ces poèmes l'auteur se sert de sujets populaires comme l'avait fait Paul Fort, mais lui avait une catégorie de sujets bien à lui. A. Lowell se sert tour à tour de sujets historiques français, de sujets modernes ou légendaires américains, de sujets japonais, cherchant son bien un peu partout. Il est curieux qu'alors qu'elle semble s'être délivrée de l'imitation de son maître, elle soit revenue à la transcription servile pour traiter un sujet historique : Dans *The Bronze Horses*, dont elle était très fière, elle décrit la prise de Constantinople par les Croisés avec les mêmes moyens dont Fort s'était servi pour décrire le siège de Beauvais dans *Louis XI* :

Now, now, you crossbowmen and archers, you go first... Such a pounding, pummeling, pitching, pointing, piercing, pushing, pelting, poking, panting, punching, parrying, pulling, proding, puking, piling, passing you never did see. Stones pour out from the mangonels, arrows fly thick as mist. Swords twist against swords, bill-hooks batter bill-hooks, staves rattle upon staves. One, two, three, five men up

1. Préface de *Can Grande's Castle*.

2. *The Bronze Horses*, *Can Grande's Castle*, p. 176

a scaling ladder. Chop down on the first, and he rolls off the ladder with his skull in two halves, rip up the bowels of the second, he drips off the ladder like an overturned pail. But the third catches his adversary between the legs with a pike and pitches him over as he would toss a truss of hay... »¹.

Que leur jetait-on encore pour ne point mentir ? Ah ! maints objets moult contondants, tranchants, affutés, effilés, en boule, en douille, grenus, cornus, en scie, en soc, de verre, de tôle, de pierre de taille, de fer, d'acier, arqués, hérissés, tordus, confus, tout mal fichus, moussus, rouillés, éraillés, en lanière, en coin, en creux, en crible, en crosse, en cric, en croc, sonnants, crissants, sifflants et ronflants..., qui enfonçaient les crânes, élargissaient les yeux, tricotaient les oreilles, écartillaient les bouches, faisaient voler les dents, les doigts... abrutissaient le thorax, décourageaient les cœurs, mettaient l'intrus au ventre, scrutaient une fesse puis l'autre...²

A. Lowell a aussi profité de rythmes et d'un sujet japonais dans le second poème de son livre : *Guns as Keys : And the Great Gate Swings*. Ces sujets lui étaient familiers. Déjà dans *A Dome of Many-Coloured Glass*, il y avait un sujet japonais dans le poème : *A Coloured Print by Shokei*, et aussi dans *Blades*. A partir de 1915, une vague de japonisme passe sur la poésie américaine : les imagistes furent les premiers à s'y laisser aller ; cela se comprend et pour les mêmes raisons qui attirèrent les impressionnistes et les symbolistes français vers la poésie orientale : la recherche de l'image, de la stylisation de la sensation. Cette influence n'est venue qu'après l'influence française et elle n'a pas la même importance ; la plupart des imagistes n'ont pas poursuivi la technique poétique japonaise, mais ils ont traité des sujets japonais dans une forme très superficiellement japonaise. C'est pourquoi Amy Lowell, en particulier, ne semble pas s'être beaucoup intéressée aux essais d'adaptation de poésie japonaise qu'avaient faits les Français et parmi eux Paul Fort. M. Schwartz³ a très bien noté tout cela et a montré que dans les ouvrages français elle n'a cherché que les bibelots, les garnitures, les ornements aux couleurs japonaises, et parfois des sujets ; mais cette question est en dehors de mon

1. *The Bronze Horses, Can Grande's Castle*, p. 157.

2. *Louis XI, Ballades Françaises, première série* ; cité par A. Lowell dans *Six French Poets* (p. 303-304) ; et traduit par elle (p. 447).

3. W. L. Schwartz : *The Imaginative Interpretation of the East in Modern French Literature*, Paris, Honoré Champion, 1927. — Voir aussi les articles de W. L. Schwartz dans *La Revue de Littérature Comparée* et dans *Modern Language Notes* (V. Bibliographie).

domaine, car Amy Lowell n'a rien cherché dans *Pretintailles*, et rien dans les japonisants français plus modernes.

A. Lowell semblait s'être lassée de la prose polyphonique, car le volume qui suit *Can Grande's Castle, Pictures of the Floating World* ne contient que deux poèmes dans cette forme, et qui sont médiocres. Mais il n'en était rien ; et *Legends*, en 1921, contient d'excellents poèmes en vers libre et d'excellents poèmes en prose polyphonique. La tendance d'A. Lowell dès maintenant est de revenir à une sorte de régularité, même si cette régularité n'est pas la régularité classique. C'est ainsi qu'on trouve dans *Legends* un assez grand nombre de poèmes où des passages de pure prose encadrent des strophes de vers réguliers.

C'est entre 1914 et 1921 qu'elle est influencée par la manière de Paul Fort et c'est aussi pendant ces années-là qu'elle se donne tout entière au vers libre et à la prose polyphonique. Paul Fort n'a pas été son seul modèle mais il a été son meilleur maître. Il ne lui a pas donné ces seuls procédés rythmiques ; et il lui a encore appris à raconter une histoire d'une certaine manière.

Il a écrit un nombre assez petit de poèmes lyriques, et la masse de ses œuvres se compose de poèmes longs ou courts qui racontent des histoires ou des légendes, ou qui décrivent. Aussi il peut être intéressant de noter que le premier poème d'Amy Lowell qui soit un récit, *The Foreigner*, a paru dans *Poetry* avec *The Forsaken* qui était son premier essai d'imitation de la manière de Paul Fort¹. De même *Sword Blades*, composé à l'époque où elle étudiait ce poète, contient quinze poèmes narratifs. En 1916, elle écrivait dans la préface de *Men, Women and Ghosts* : « Voici un livre d'histoires ». *Can Grande's Castle* et *Legends* ne contiennent que des récits en prose polyphonique. En 1921, avec le déclin de l'influence de Paul Fort, elle publie un grand nombre de poèmes lyriques et moins de récits, et elle ne reviendra à la prose polyphonique que très rarement.

Elle avait déjà remarqué en 1915 que Paul Fort était un poète populaire, qui tirait son inspiration des légendes les plus françaises, les plus proches du cœur du peuple. " He has listened to the instinctive songs in which the soul of the race shivers, which are born, so to speak, of themselves, each like the others... it is there, the inexhaustible treasure, which germinates through the length

1. *Poetry* ; avril 1914.

of the centuries in epics and odes, in epigrams, in romances, in legends "1.

Et quand elle fit paraître *Legends*, en 1921, elle avertit ainsi ses lecteurs : Ce livre est un livre de légendes... "stories as such, they emphatically are not, since all have that curious substratum of reality, speculative or apprehended. 2"

Ainsi on a le droit de penser qu'elle voulait mettre la légende américaine en vers comme Fort avait mis dans ses poèmes la légende française. Mais elle ne possédait pas l'esprit de sa race comme Fort possède celui de la sienne : elle n'a pas dans ses légendes mis l'accent de sincérité et par conséquent la vie qu'il faut à de pareils sujets. Un critique l'a justement remarqué : il lui manque la vision pleine qu'il faut pour voir dans toute sa beauté ce qui est à la base de nos origines. Il est assez curieux de voir que ce sont ses deux légendes de la Nouvelle Angleterre qui sont les plus vivantes. (*Before the Storm* 3, *Four Sides to a House* 4.

A. Lowell a dit que la guerre de 1914 lui avait rendu l'histoire plus réelle, plus vivante, et que dans ses poèmes elle avait voulu opérer la même transformation sur ses lecteurs, leur présenter le passé comme s'il était actuel. Dans son livre sur les poètes français, elle avait déjà étudié comment Fort était arrivé à ce résultat. Elle avait attiré l'attention de son auditoire sur la manière familière dont il traitait l'histoire, et comme exemple de sa méthode elle citait *Le Siège de Beauvais* et tout *Henri III* qu'elle devait imiter plus tard ; elle disait de ce poème que « c'étaient huit pages qui contenaient tout le moyen-âge » 5 C'est à une tentative de ce genre qu'elle s'est appliquée en employant pour sujets Rome, Byzance et Venise, et pour style, le style de Fort, comme nous l'avons vu.

1. *Six French Poets*, p. 288. Dans *Legends*, elle s'est aussi servie de *nursery rhymes* (pris à Lewis Carroll : *Through the Looking-Glass*) :

Antelope and buffalo,
Threading the tall green grass they go,
To and fro, to and fro,
And painted Indians ride in a row,
With arrow and bow, arrow and bow

etc. etc.

2. *Legends*, préface.

3. *Legends*, p. 238.

4. *Legends*, p. 253.

Six French Poets, p. 304.

L'impression est la même quand on lit *Louis XI* et quand on lit *Malmaison*¹, *the Fruit-Shop*², *Sea-blue and Blood-red*³. Ces poèmes vous remettent dans la vie la plus familière des époques passées ; un sens du comique ajoute du charme à ces tableaux. Pourtant, dans son imitation A. Lowell a négligé certains procédés ou plutôt n'est pas allée jusqu'au bout du procédé. Elle représente l'histoire telle qu'elle fut vécue par la masse, et—malgré le ton familier—dans ses manifestations les plus sérieuses, tandis que le poète français emploie toute son érudition à tirer des effets comiques. Ces poèmes sont agréables parfois, très superficiels souvent ils eurent quelques imitateurs dont J. G. Fletcher fut le meilleur.

Les poèmes narratifs et dramatiques qui composent la plus grande partie de l'œuvre d'Amy Lowell doivent beaucoup à l'œuvre de Fort, mais ce sont ses courts poèmes lyriques qui ont fait son succès, et si l'influence de Paul Fort sur les innovations techniques d'Amy Lowell, est la plus importante, elle a tiré de ses études de Jammes et surtout de Régnier un bien meilleur parti artistique.

L'œuvre posthume d'A. Lowell est beaucoup moins intéressante. Cette œuvre la montre en réaction : elle n'avait quitté la Nouvelle Angleterre que pour faire des voyages courts ou longs à l'étranger et elle ne s'est jamais séparée de Boston entièrement. Dans ses derniers écrits, ses hérédités reprennent toute leur force. Non seulement les sujets, mais encore les qualités de son style se rendent à la tradition. Toutes les expériences qu'elle avait faites pendant les périodes les plus vitales de sa vie semblent être perdues. Mais de son œuvre totale, il faut considérer avant tout ses premiers recueils, ceux qui ont fait sensation et eu de l'influence ; il est bien certain qu'elle a exploité à tour de rôle les auteurs les plus divers sans se faire un art personnel : elle a imité Keats, Régnier, P. Fort, Poe, puis Keats encore, Rossetti même, les poètes orientaux, la tradition des longs poèmes américains ; mais ses expériences poétiques les plus importantes ont été faites à l'exemple des Français ; comme on l'a vu, l'influence de Poe et même de Whitman sur son œuvre a été en partie commandée par l'estime

1. *Men, Women and Ghosts* ; p. 168.

2. *Men, Women and Ghosts* ; p. 159.

3. *Can Grande's Castle* ; p. 3.

des Français pour ces poètes, et, en tout cas, c'est d'elle qu'on peut dire, bien plus que de Pound, que toute sa popularité est venue de ce que le public américain ne connaissait pas les poètes français qu'elle imitait, qu'elle adaptait, sans modification, sans perfectionnement.

Le cas de J. G. Fletcher est assez semblable, la courbe de son évolution à peu près la même.

Amy Lowell et son ami Fletcher sont des symbolistes : ils sont par leurs recherches techniques les contemporains de la deuxième génération symboliste, celle de Verhaeren et de Paul Fort ; comme eux ils ont cherché à construire des poèmes sonores et qui puissent par l'onomatopée et l'évocation rendre le son et le rythme du monde extérieur. Ils ont cultivé le lyrisme subjectif et l'idéalisme, ils ont recherché l'imagerie, le long poème, toutes choses contre lesquelles avaient réagi les imagistes. Ils sont restés à mi-chemin entre le vieux symbolisme et l'imagisme pur. Certes, leur symbolisme n'est plus celui de Symons ou de Francis Saltus qui eux, imitaient Baudelaire, Verlaine et la première génération symboliste. On peut dire qu'ils ont fait en anglais ce qu'avaient fait certains poètes français, mais ce que personne n'avait fait ni en Angleterre ni en Amérique : études prosodiques, expériences rythmiques, idées sur l'image et la suggestion, tout cela leur venait des symbolistes français de la deuxième génération ; c'était une innovation dans l'Amérique de 1913, mais déjà H. D. et Pound dépassaient ce stage.

Dans leur propre pays A. Lowell et Fletcher enrichissaient en somme la tradition ; c'est un titre de gloire, mais parmi les poètes modernes américains comptent seuls ceux qui ont enrichi l'histoire de la poésie dans les pays de tradition européenne. Refaire, c'est diluer ; un moment on fait illusion, mais le critique s'aperçoit vite que l'essence profonde manque, celle qui vient du travail original, de la découverte personnelle.

Amy Lowell, en suivant docilement les Français contemporains, en les étudiant avec soin, en parlant d'eux, a contribué pourtant et pour une très grande part à établir ce courant d'influence française que nous allons voir passer sur l'ensemble de la poésie américaine, et son nom doit être placé avec celui de Pound en tête de la liste de ceux qui d'une façon ou d'une autre ont fait de la poésie américaine le résultat de techniques françaises.

2 — JOHN GOULD FLETCHER

L'occasion seule fit de John Gould Fletcher un imagiste. On ne peut rattacher à ce mouvement qu'une très petite partie de son œuvre, dont on peut dire sans exagération qu'elle continue le symbolisme français sans le corriger ou le compléter.

Bien avant de connaître le groupe imagiste, il avait étudié les poètes français contemporains. A dix-huit ans, comme la plupart des jeunes gens de son temps, Fletcher lut Gautier et Baudelaire dans des traductions. En 1911, il lut Verhaeren qui fut pour lui une révélation¹, puis tous les symbolistes français que cite ou mentionne l'anthologie de Van Bever et Léautaud. La poésie de Rimbaud fut la deuxième grande influence que subit sa jeunesse. A cette époque il commence à écrire. En 1913 paraissent à Londres cinq minces recueils de poèmes composés entre 1910 et 1913². Ce sont des essais où Fletcher cherche son orientation et c'est chez les poètes français qu'il la trouve. Les souvenirs de Tennyson, de Keats, de Shelley, que Fletcher lisait vers sa vingtième année, s'effacent devant d'autres réminiscences plus vives, de Baudelaire, de Rimbaud, de Verhaeren. Ce ne sont encore que des « échos », il n'y a pas de pâte nouvelle, seulement des éléments, pas de synthèse.

Dans le premier livre, des paysages spirituels évoquent ceux de Samain et de Merrill :

To my soul which is as drunken
With Summer's anguish of silent leaves
Dead infantas go trailing by. (*The Sadness of Summer*)³

A côté de traductions comme celle du *Couvercle* de Baudelaire on trouve des transpositions des *Fleurs du Mal*.

Last night, I lay disgusted, sick at heart,
Beside a sodden woman of the street
Who drowsed, oblivious of the dreadful mart,
Her outraged body and her blistered feet. (*Song of a Night*)⁴.

1. Témoignage d'Amy Lowell dans *Tendencies in Modern American Poetry*.

2. *The Book of Nature, The Dominant City, Visions of the Evening, Fool's Gold, Fire and Wine*.

3. *The Book of Nature*.

4. daté 1912. *The Dominant City*.

L'influence du Symbolisme français.

Voici des exemples analogues tirés de *Visions of the Evening*¹ :

O solitude, evil angel, come to me...

.....

O solitude, evil angel, let me kiss

.....

O solitude, evil angel, let me sleep (*Invocation to Solitude*)

qui rappellent beaucoup *Réversibilité*.

Les images soit de Baudelaire, soit de Verhaeren se sont gravées dans sa mémoire.

Then pleasure, like a vast cat, stirred herself,
And yawning stretched forth her velvet paw
To clasp the city in her long curved claws.²

(*Pleasure's Awakening*)

me rappellent ces vers plus puissants de Verhaeren :

Les chats d'ébène et d'or ont traversé le soir
Avec des bruits stridents de vrille et de heurtoir,
Et des griffes en l'air vers les étoiles³.

(*Les Nombres*).

Les titres de ces deux ouvrages n'auraient pas surpris les symbolistes de la meilleure époque. La cité évoquée dans *The Dominant City* est une ville tentaculaire et hallucinée comme celles que voyait Verhaeren.

Un autre de ces cinq recueils, *Fool's Gold*, est dédié à « Mes Poètes Maudits : Tristan Corbière, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, C. Albert Aurier, John, M. Synge ». Mais dans ce livre, à part une communauté de goûts et l'attraction des mêmes choses, on ne sent aucune influence nette de ces poètes.

1. *Visions of the Evening* est dédié à Baudelaire par un poème qui ouvre le livre :

Baudelaire, man's utmost sigh
Surging, like a clarion call...

.....

Be the loadstar of my song

.....

Be the beacon of my soul.

2. "early 1912", *The Dominant City*.

3. *Les Flambeaux Noirs*, p. 141.

Les critiques ont vu dans *Fire and Wine* l'influence de Verlaine. Il faut plutôt y voir une influence symboliste vague et générale. Le vocabulaire est celui qu'aimaient les artistes *fin de siècle* :

The clarions of the autumn, sombre and sororous, wind me
Forth, go forth to the sunset's sumptuous pain.

(*The Poet's Autumn*)¹.

Dans ce livre, les poèmes inspirés par Rimbaud sont plus que des imitations.

Fletcher aime la musique et la peinture à l'égal de la poésie, et dans sa manière poétique il a cherché dès sa jeunesse à faire entrer certaines méthodes qui appartiennent trop proprement à ces autres arts. Le sonnet des voyelles de Rimbaud attira tout de suite son attention. Il écrivit aussi un poème pour fixer ses correspondances à lui. Il faut tout l'aplomb d'Amy Lowell pour dire que ce poème est plus parfait que le sonnet de Rimbaud :

A, light and shade, E green, I blue, U purple and yellow, O red
E, parakeets of emerald shrieking perverse in the trees,
Iridescent and restless chameleons tremulous in the breeze,
Peace on the leaves, peace on the sea-green sea.

(*The Vowels*)²

Rimbaud, une fois la découverte faite, l'abandonna avec la générosité des hommes riches et se soucia assez peu de la vérifier. Fletcher a le défaut d'avoir de la logique dans une occasion où l'élégance serait d'en manquer. Ce qu'il fait dans ce poème, c'est une théorie du langage : il cherche des mots qui désignent des objets verts et qui soient composés de la lettre E... il pourrait ainsi arriver à démontrer que les mots ont été formés à l'aide de sons déterminés par leur couleur... à moins qu'il ne démontre que dans notre esprit, par la force des mots nous nous sommes habitués à voir du vert quand nous entendons le son anglais E, parce que *green*, *tree* et *leaves* ont associé dans notre esprit à jamais ce son et ces choses vertes. Mais Fletcher n'a pas continué dans cette voie, bien qu'il n'ait jamais abandonné la recherche de la valeur des correspondances entre sons, couleurs et émotions, comme nous le verrons plus loin.

1. *Fire and Wine*

2. *Fire and Wine* — le poème est dédié à Léon Baskt.

Ce qu'il a admiré chez Rimbaud, c'est la jeunesse d'expression, la vigueur des yeux qui voient les couleurs avec toutes leurs vibrations. Il voudrait obtenir cette parole emportée, ces images brûlantes, ces couleurs étincelantes.

Voici quelques essais :

I am the anvil of moods and slave of the fulminate world
That, like a prismatic Kaleidoscope, leaps instantly through
My soul : flamboyant flamingoes 'gainst torpid tortoises hurled
Chrome corollas confused with corollas chrysopraseblue¹.

On a pu voir dans ces fragments que Fletcher aimait les allitérations, les rappels de sons et les autres procédés employés par les symbolistes².

Ainsi, dès 1913, Fletcher avait, non pas trouvé sa manière — et je doute qu'il l'ait jamais trouvée — mais l'avait cherchée chez les maîtres où il la cherchera toute sa vie. Car sa vie s'est passée dans une recherche dont il avait pris conscience dès cette époque ; et la raison qui fait qu'il paraît n'avoir jamais résolu son problème, c'est qu'il se propose une solution déjà trouvée. D'où naît une sorte d'inquiétude, d'indécision : à refaire ce qui a déjà été fait, si on a du talent et des intentions honnêtes, on se perd dans les imitations mal coordonnées, dans les tâtonnements. Nous avons eu l'occasion de le dire déjà, la vraie imitation consiste à dépasser un stade poétique.

Et puis, Fletcher, qui a profondément étudié la technique des symbolistes français, semble leur prendre beaucoup de procédés divers et n'arrive pas à une condensation. Il dit : « J'ai toujours considéré les poètes français comme me montrant ce que je voulais faire : trouver un moyen de peindre la nature et la vie d'une manière non réaliste, la méthode opposée à celle de Robinson, Masters, Frost, Sandburg et avec ce qu'on a de plus lyrique dans son tempérament³. » Ceci aussi est important : « Ai-je imité leur méthode⁴, c'est une question à laquelle je ne peux pas répondre. Je me suis toujours senti une parenté d'esprit avec Rimbaud et l'école sym-

1. *The Three Transformations of Poetry Fire and Wine.*

2. Une autre imitation digne d'être notée à l'époque est dans ce même recueil, celle du poème *Hands*, qui est fait d'après le poème de R. de Gourmont :

" There is a great mystery, my love, " « Simone, il y a un grand mystère
In the movements of your hands. " Dans la forêt de tes cheveux. »

3. Lettre personnelle.

4. Celle des symbolistes français.

boliste en général. La vision de la nature peut être la même sans qu'il y ait désir défini d'imiter exactement le style. La différence qu'il y a entre les deux langues peut expliquer cela. » ¹

En ces années, les peintres français confirment sa vision du monde. En 1912, en particulier, Fletcher vit à Londres l'exposition des peintres impressionnistes français. A. Lowell dit que cette exposition acheva de détruire ce qu'il y avait en lui de conservateur. Il pensa que la poésie devait comme la peinture employer un idiome nouveau. C'est alors qu'il commence à écrire en vers libres. Depuis cette époque il n'a cessé de faire de la critique d'art. Il écrivit à cette date une étude sur Gauguin qui devait paraître en 1918.

Vers 1914, il fait la connaissance des imagistes. Fletcher ne paraît pas dans la première anthologie ; il ne paraît que dans la seconde éditée par A. Lowell. Dans sa contribution : *Excursion to London*, l'imagisme n'est plus qu'une discipline verbale. L'image chez Fletcher n'est pas clarifiée comme elle l'est chez Pound, H. D. et Aldington. Elle n'est qu'un jeu de l'esprit, une fantaisie souvent très jolie :

It is evening and the earth
Wraps itself in a blue shawl ²

Comparez à ces vers :

I walked abroad
And saw the ruddy moon lean over a hedge,
Like a red-faced farmer ³

ou comparez ceux-ci :

The trees, like great jade elephants
Chained, stand and shake 'neath the gadflies of the breeze ⁴.

avec le poème de H. D. : *Oread*.

Il y a dans l'image de H. D. un inévitable et une rapidité qui vous portent aussi près de la sensation que peut le faire le langage,

1. Lettre personnelle.

2. *Irradiations*, XXIX, p. 31.

3. T. E. Hulme : *Autumn*. v. Pound : *Ripostes*.

4. Anthologie de 1915 — *Irradiations*, X, p. 12.

Chez Fletcher c'est l'esprit et l'imagination qui travaillent pour « suggérer » par un assez long détour. Aussi il est à remarquer que les poètes qui ont peu de sympathie pour l'imagisme et qui lui reprochent sa trop grande précision admirent Fletcher. Ainsi Aiken loue chez lui une qualité musicale qui fait défaut aux imagistes¹. Fletcher du reste a lui-même fait ce reproche aux imagistes : « Un examen critique de l'œuvre de ces jeunes poètes : Aldington, H. D., Flint, Pound, prouve que leurs efforts n'ont pas complètement réussi. L'art de la poésie demande une maîtrise aussi grande des qualités sonores que de la substance poétique. La possession serrée et pleine de cette matière ne suffit pas. L'oreille demande instinctivement que ce squelette nu soit recouvert décemment — des belles et subtiles qualités orchestrales de l'assonance, de l'allitération, de la rime, des retours »².

Telles sont les qualités qu'il admire chez les symbolistes. Il doit très peu à la technique des imagistes, si ce n'est la faculté d'écrire en vers libres. Il n'a pas étudié Rémy de Gourmont ni Henri de Régnier avec la même passion. Ses poètes à lui sont Rimbaud et Verhaeren qui ont été assez peu imités par les autres. Mais dans ces années-là, il s'intéressait à tout ce qui venait de France puisqu'il lisait un livre français par jour.

Ce qu'il écrit maintenant : *Irradiations* (qu'il publiera en 1915) peut être considéré comme un de ses meilleurs recueils et ne sent plus l'apprentissage. Nous allons y retrouver la faute initiale que j'ai notée et des qualités d'expression que ses premiers vers faisaient pressentir. Il écrit *Irradiations* en 1913 ; les *Symphonies* en 1914 et la première partie de *The Tree of Life* en 1915 et 1916. Cesont les trois livres où l'influence française est la plus vive. Depuis, cette influence s'est un peu effacée.

I. — *Irradiations, Sand and Spray*³.

Ce livre est dédié à Amy Lowell dont les travaux et l'évolution ressemblent beaucoup aux travaux et à l'évolution de Fletcher. La préface rappelle aussi beaucoup celle de *Sword Blades and Poppy Seed* qui avait paru l'année précédente. C'est déjà une

1. V. son livre *Skepticisms*. p. 105.

2. G. J. Fletcher = *Three Imagist Poets*, *Little Review*, mai 1916.

3. *Irradiations, Sand and Spray*. Boston, Houghton Mifflin, 1915.

renonciation à la technique imagiste : « Le bon poème est celui qui contient tous ces effets convenablement disposés pour suggérer les émotions cachées de l'auteur, et celui qui fond toutes ces émotions en une œuvre d'art, par l'emploi d'un motif dominant, de thèmes subordonnés, de proportions, de répétitions et de variations ¹. C'est ici la louange du poème symboliste le plus ordinairement employé par Régnier et Verhaeren.

Le premier poème du recueil est une excellente application des préceptes enseignés dans cette préface. Un état d'âme indécis — la maladie de l'après-midi — traduit par des sons, des couleurs et des parfums qui se correspondent. Des harmoniques autour d'un point central, l'évocation par des variations d'un motif central, tel est sans plus l'essentiel de ce poème :

The spattering of the rain upon pale terraces
Of afternoon is like the passing of a dream
amid the roses shuddering...

The passing of the wind
Upon the pale lower terraces of my dream
Is like the crinkling of the wet gray robes
of the hours that come...

Vague movement over the puddled terraces :
Heavy gold pennants — a pomp of solemn garden
Half hidden under the liquid veil of spring :
Far trumpets like a vague rout of faded roses
Burst against the green wet silence...
Pools of rain — the vacant terraces
wet, chill and glistening...

(*Irradiations I*) ²

De semblables harmonies abondent dans ce volume. Il n'y a que très peu de mesures imagistes. Le vers libre de Fletcher est, on le voit, très différent de celui des autres membres du groupe. Il n'est plus basé sur la « cadence rythmique », mais plutôt sur le rythme de l'ancien vers métrique décomposé ; les imagistes aiment le vers court et brusque, lui aime le vers long et lent. Il aime aussi à l'exemple de Verhaeren les rappels, les assonances et les allitérations, et le vocabulaire des mots étranges et sonores. Là est peut-être sa meilleure contribution à la poésie américaine de son temps : il sait écrire des poèmes bien orchestrés ; sa connaissance de tous les instruments lui donne le pouvoir d'exprimer

1. *Irradiations* ; préface.

2. *ibid.* ; p. 3.

ce que peut le mieux exprimer la musique : la rêverie ou le rêve fantastique. Cet art n'est pas neuf, mais peut-être l'est-il en anglais où jusqu'alors personne n'avait tiré le même parti de tous ces moyens en même temps.

Évidemment c'est de Verhaeren qu'il s'inspire dans ces essais où il veut imiter par le choc des consonnes et des allitérations le bruit des machines d'un bateau, comme Verhaeren rendait par les mêmes procédés le bruit des tocsins et des plaques tournantes :

Like black plunging dolphins with red bellies,
The steamers in herds,
Dive and roll through the tumult
Of green hissing water (Steamers) ¹

Et ce Londres de fonte et de bronze, mon âme,
Où des plaques de fer claquent sous des hangars.
(Londres) ²

Fletcher emploie aussi comme Verhaeren les rimes intérieures. Il ajoute aussi parfois à la fin de ses vers pour leur donner de l'ampleur un long adverbe :

We consecrate and acclaim them tumultuously.
(Irradiations, XXVI) ³

Quant à la strophe de Verhaeren, il la lui a prise avec son éclatement final et son rythme haletant :

With green grey eyes
With whirling arms
With clashing feet
With bellowing lungs
Pale green white in a gallop across the sky,
The wind comes.
The great gale of the winter flings himself flat upon earth.
(The Gale) ⁴

Mais il n'y a pas que les qualités musicales de Verhaeren que Fletcher ait assimilées ; sa vision et les paysages de ses poèmes sont semblables à ceux du poète flamand. Les villes et les campa-

1. *Sand and Spray*, p. 56.

2. *Les Soirs*, p. 35.

3. *Irradiations*, p. 78.

4. *Sand and Spray*, p. 44.

gnes ont chez tous les deux un même sens symbolique. L'anxiété s'exprime par la vision d'une rue déserte où passe une femme mystérieuse (*Irradiations*, poème 2), par la vision triste des quartiers pauvres.

Dans ces vers :

A monotonous procession of black carts
Full crowded with blood red blossom.

...

These are the memories of the day moulded in jagged flame ;
Lust, joy, blood and death ¹.

la combinaison symbolique du rouge et du noir a la même valeur que celle du noir et de l'or, si fréquente chez Verhaeren, et qui a toujours symbolisé chez lui l'exaltation et la détresse. Mais Fletcher a tort d'en expliquer la valeur symbolique. Ici, comme en beaucoup de cas le symbole est trop explicite et n'a pas la beauté concise qu'il a chez Verhaeren :

La mort a mis sur le comptoir
Un écu noir.

(*Le Fléau*) ².

Vers les lunes de mes deux yeux
Vers les lunes de mes deux yeux en noir.

(*La Dame en noir*) ³

De la même façon Fletcher obtient ce que A. Lowell appelait «the strange magic reality of Verhaeren» ; il passe insensiblement du réel à l'halluciné : il détache un geste, une ligne qu'il emporte en dehors du réel :

....
Long white high roads whipping in ribbons up summits.

(*Irr. VII*) ⁴

the lifeless chilly slaty sky with no blue hope is lit...
Stupidly stand the factory chimneys staring over all

(*The Groundswell*) ⁵

1. *Irradiations*. XXVI, p. 28

2. *Les Campagnes Hallucinées*, p. 70.

3. *Les Flambeaux Noirs*, p. 124.

4. *Irradiations*. VII, p. 9.

5. *Sand and Spray*, p. 53.

Il y a dans Verhaeren le même détachement du réel, dans le geste du cordier qui

....attire à lui les horizons.

(Les Cordiers) ¹

Le titre *Irradiations* rappelle un peu le titre *Illuminations* de Rimbaud. L'influence de ce poète a laissé quelques traces sur ce livre.

Ainsi :

Whirlpools of purple and gold,
Winds on the mountains of cinnabar,
Lacquered mandarin moments
Palanquins swaying and balancing...

(*Irradiations*, V) ²

montre un certain talent à grouper des images colorées et nombreuses.

Enfin on trouve dans *Irradiations* l'influence de la peinture impressionniste. Cela se voit dans certains poèmes où des notations menues et vibrantes s'efforcent de rendre la chaleur et la lumière d'un après-midi d'été. Mais je donne seulement cette citation qui montrera que les imagistes essayaient de donner à leur art une puissance nouvelle. Nous verrons bientôt que Fletcher a essayé plus encore.

The iridescent vibrations of midsummer light,
Dancing, dancing, suddenly flickering and quivering
Like little feet or the movement of quick hands clapping,
Or the rustle of furbelows or the clash of polished gems.
The palpitant mosaic of the midday light
Colliding, sliding, leaping and lingering :
O, I could lie on my back all day,
And mark the mad ballet of the midsummer sky.

(*Irrad.* IV) ³

2. — *Goblins and Pagodas* ⁴

En 1916, Fletcher publie *Goblins and Pagodas*, précédé de *Ghosts of an Old House*. Dans cette première partie, il évoque une maison

1. *Les Villages Illusoires*, p. 277.

2. *Irradiations*, V, p. 7.

3. *Ibid*, p. 10.

4. *Goblins and Pagodas*. Boston, Houghton, Mifflin and Co. 1916.

familiale avec les émotions qui y sont enfermées. Ce genre de poésie dérive encore d'une certaine poésie symboliste, dont *Le Buffet* de Rimbaud est un premier exemple et qui fut continuée par Francis Jammes dans *La Salle à manger*. Dans vingt-cinq poèmes Fletcher a essayé ce genre de thème. Rimbaud avait écrit :

O buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,
Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis
Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires¹.
(*Le Buffet*)

Fletcher écrit :

Legless chairs and shattered tables
Seem to be crying
Softly in the stillness
Because no one has brushed them².
(*In the Attic*).

Quelquefois c'est comme dans Jammes des souvenirs, des constats très simples et très précis :

In this room my father died :
His bed is in the corner,
No one has slept in it
Since the morning when he wakened,
To meet death's hands at his heart³
(*Bedroom*).

Certains des poèmes de cette partie sont jolis, mais ils sont trop nombreux.

La deuxième partie du recueil est de beaucoup la plus importante : les *Symphonies* représentent ce que Fletcher a écrit de plus personnel. Ces poèmes cherchent à être la fusion complète d'une symphonie musicale, d'un tableau et d'une émotion dominante. Les sons, les couleurs et les émotions, veulent être dans une correspondance parfaite. Fletcher continue donc l'idée du sonnet des voyelles ou plutôt les idées de René Ghil, et celles de Scriabine qui avaient alors une certaine vogue. Mais c'est surtout au rapport des sentiments et des couleurs que s'intéresse le poète des *Symphonies*. Il n'applique pas plus sa théorie

1. Rimbaud, *Poésies*.

2. *The Ghosts of an Old House*, première partie de *Goblins and Pagodas*. p. 11.

3. *ibid.* — p. 5.

des voyelles que ne l'avait fait Rimbaud dans ses poèmes. Ainsi dans la *Symphonie en bleu* domine le son O qui pour Fletcher évoquait la couleur rouge. Le ton bleu n'est donné que par la couleur des objets évoqués.

Au fond il n'y a dans cette idée et celle de Scriabine par exemple qu'un rapport d'origine. Fletcher a très intelligemment pensé que la poésie ne se devait pas de chercher à donner les couleurs par les sons puisqu'elle pouvait les rendre directement par les mots et les images. Ce sont plutôt les sentiments qu'elle peut s'essayer à rendre par les sons et par des images de couleur. C'est ainsi que pour un temps Fletcher s'aperçoit que la poésie peut emprunter des moyens à la peinture. On se rappelle la recherche que dès ses premiers vers il avait faite : peindre la réalité d'une manière irréaliste ; c'est ce qu'avaient déjà fait les peintres post-impressionnistes. Ils avaient voulu ne plus représenter la nature et la vie par des copies plus ou moins photographiques, mais au contraire représenter leurs émotions et leurs rêves par une disposition de couleurs et de formes en symphonie. C'est pourquoi Gauguin pouvait dire : « Nous sommes allés à la mer peindre la campagne et à la campagne peindre la mer ». Ce qu'il faut peindre, ce n'est pas le paysage, mais les éléments plastiques correspondant aux émotions qu'il évoque. Le groupement de ces éléments plastiques, la gradation et l'accord défini des couleurs produiront une harmonie musicale autant que plastique.

Les images des *Symphonies* de Fletcher correspondent aux éléments plastiques des tableaux symbolistes de Gauguin et de Van Gogh : elles suggèrent des émotions qui ne sont pas décrites. Les symbolistes français avaient fait cela, mais ils avaient toujours pensé qu'ils étaient des musiciens plus que des peintres et ne s'étaient pas hasardés jusqu'au point où s'aventure Fletcher. Ces symphonies sont synthétiques autant qu'une toile de Gauguin : l'harmonie décorative est due à l'harmonieux groupement de couleurs voisines. Cette composition décorative est très évidente dans la *Symphonie en bleu*, où la masse noire des nuages, la masse verte des prairies, sont parfaitement balancées. Un seul ton domine dans ces tableaux, comme dans ceux de Gauguin qui recommandait de « chercher l'harmonie et non le contraste, l'accord et non le heurt des couleurs. »

Fletcher qui admire chez Gauguin le caractère violent, le tempérament de primitif a retrouvé chez Rimbaud les mêmes qualités.

Aussi dans certaines de ces *Symphonies* on retrouve les paysages violents évoqués par des flots d'images éclatantes de couleur :

In the evening I listen to the winds' lispings
While the conflagrations of the sunset flicker and clash behind me,
Flamboyant crenellation of glory amid the charred ebony boles.
(*Green Symphony*)¹

Même exaltation et même sens mystique de la nature que chez Rimbaud :

I sway to the movement of hooded summits,
I swim leisurely in deep blue seas of air.
I hug the smooth bark of stately red pillars.
.....
.....I have unveiled naked beauty
And the things that she whispered to me in the darkness,
Are buried deep in my heart.
(*Green Symphony*)¹

Dans ce même ouvrage reparait l'influence de Verhaeren. On y trouve les deux couleurs symboliques du poète belge dans la *Symphonie en Noir et Or*. L'obsession des rythmes de Verhaeren, de son décor, de ses images, est souvent fatigante. Verhaeren aurait pourtant apprécié la puissance de cette image :

..... The crane's gaunt muscles
Tug the city up to the stars.
(*Solitude in the City ; Symphony in Black and Gold*)²

ou ce paysage mouvementé :

The chimneys rank their motionless force
Against the swift movement
Of tugs in the stream ;
Against the flame-chariots
Of the embankment ;
Against the bowing trees,
Against the busy rain.
(*Solitude in the City ; Symphony in Black and Gold*)²

Les plus grandes qualités des *Symphonies* sent justement ce mouvement et cette violence. Un vers libre très adéquat la soutient admirablement. On peut ne pas apprécier l'idée de ces Sym-

1. *Goblins and Pagodas*, p. 44.

2. *Goblins and Pagodas*, p. 31.

phonies ; on peut penser que ce n'est pas le rôle de la poésie de s'occuper de symphonies et encore moins de symphonies en couleur, on peut critiquer l'originalité de cette idée ; mais on ne peut s'empêcher d'admirer très souvent l'envolée des vers, leur variété et leur vigueur.

3. — *Japanese Prints* (1918).

Mais cette technique essentiellement symboliste manque de condensation, et n'est apte à rendre que des émotions indécises. Le recueil que publie Fletcher ensuite, *Japanese Prints*, retourne à une technique assez proche de la technique imagiste. A cette époque, l'intérêt pour la poésie japonaise était général en Amérique. Dans les mêmes sujets Pound a atteint une plus pure perfection. Si les poèmes de Fletcher sont encore assez japonais dans l'ensemble, c'est qu'ils s'inspirent des estampes japonaises qu'aimaient les peintres impressionnistes. Je ne crois pas que Fletcher ait étudié les poèmes orientaux des Français, bien qu'il les ait certainement connus.

Je ne vois ici qu'un vague poème à la japonaise inspiré de n'importe quelle estampe :

Spring rain falls through the cherry blossom,
In long blue shafts
On grasses strewn with delicate stars.

The summer rain sifts through the drooping willow,
Shatters the courtyard
Leaving grey pools.¹

(*The Endless Lament*,)

4. — *The Tree of Life* (1918).

Dans *The Tree of Life*, Fletcher revient au symbolisme, mais pas complètement. Il est là plus direct, suggère moins et s'exprime avec moins de détour ; d'autre part le beau vocabulaire a disparu, les images aussi. L'influence de Verharen reparait dans ces vers :

Along the street,
Dismally perched on a crazy cart
That creaks and wobbles dolefully,

1. *Japanese Prints*, p. 57.

With a starved white horse
Between the shafts,
Goes the giver of empty days¹.

L'influence générale est celle des symbolistes français, leur manière est maintenant parfaitement acquise, et sensiblement condensée.

5. — *Breakers and Granite* (1921)

Fletcher s'est toujours intéressé aux expériences d'Amy Lowell et toujours ces deux poètes se sont prêté appui. Quand A. Lowell découvrit sa prose polyphonique, il écrivit un article enthousiaste sur cette forme nouvelle. Elle lui paraissait convenir parfaitement au poème orchestré dont il cherchait la formule. En 1915, *Poetry* publia certains poèmes de Fletcher dans cette forme, et ils furent reproduits dans *Breakers and Granite*.

L'influence qui domine dans ce recueil est celle d'Amy Lowell. Fletcher traite les sujets qu'A. Lowell affectionne : les récits historiques, les légendes américaines, tradition à laquelle elle revenait à cette époque. Il utilise comme elle les vieux refrains populaires et les vieux chants indiens. Nous avons vu que cette conception de l'histoire, A. Lowell l'avait formée à l'étude de Paul Fort. Dans les poèmes en prose polyphonique, Fletcher subit donc indirectement l'influence de P. Fort en général, et directement dans certains poèmes comme *The Song of the Wind* :

O my soul of purple and gold, the earth is green, the sun is gold !
The wind that stops awhile and then comes on in multitude, flickering,
licking dry wavelets, screaming, fighting, tingling, tossing, clanging,
prowling, growling, howling, rasping, soaring, crashing and ebbing
away.

(*The Song of the Wind*)².

On pourrait croire à une parodie. Mais Fletcher imite très sérieusement et sincèrement. D'autres fois, il traduit dans cette forme nouvelle la vision que lui a donnée Verhaeren :

Monstrous halls drop with vaulted echoing roofs, dripping and
sorrowful far below ; the bells toll and the trains start slowly, clanging,

1. *The Empty Days, The Tree of Life*, p. 72.

2. *Breakers and Granite* : p. 114.

shaking the earth and the sad towers above them as they go banging their cargo...

(*New York*) ¹.

D'autres poèmes ont gardé la composition symboliste, l'ampleur rythmique des poèmes précédents et continuent à rappeler Verhaeren. Par exemple *The Windmills* est construit comme un tableau de Verhaeren, *Le Moulin* ² en particulier. Le moulin est le centre du poème, il groupe autour de lui maisons et jardins qui lui obéissent, qui le regardent et l'admirent dans sa majesté. Le tableau de Fletcher a des couleurs différentes, il ne domine pas des mesures, mais des arbres et des plantes très riches de couleur, pourtant les maisons y sont aussi, avec la même valeur. Le premier vers présente le mouvement majestueux du moulin chez Verhaeren, des moulins chez Fletcher :

The windmills, like great sunflowers of steel,
Lift themselves proudly over the straggling houses.

.....

(*The Windmills*) ³.

puis les deux poètes font pénétrer l'emprise de leurs moulins jusque dans tous les détails du paysage, et même dans les détails les plus petits et les mieux cachés dans le fond des maisons. Enfin le poème se termine sur la vision soit de calme, soit de tristesse du moulin isolé de nouveau et :

Turning, turning, forever turning
In the chill night-wind that sweeps over the valley... ³

(*The Windmills*)

Enfin, voici reparaitre l'influence des *Litanies* de de Gourmont. Fletcher eût été le seul à n'avoir pas pris quelques rythmes à ces poèmes.

City of night
Wrap me in your folds of shadow'
City of twilight
City that projects into the west,
City whose columns rest upon the sunset, city of square threaten-
[tening masses blocking out the light

1. *Breakers and Granite*, p. 5.

2. *Le Moulin, Les Soirs*, p. 41.

3. *Breakers and Granite*, p. 107.

City of twilight

Wrap me in your folds of shadow

(*In the City of Night*).¹

Ceci est sans grande importance. La technique symboliste est encore celle employée dans ce recueil, mais beaucoup plus superficiellement que dans les autres. A. Lowell et Fletcher sont retournés aux sujets américains, et lui avec moins de succès qu'elle. Ce retour chez Fletcher s'explique sans difficulté : la vie tumultueuse qu'il aimait chez Verhaeren, l'élan de jeunesse qui lui faisait aimer Rimbaud pouvaient aussi lui faire aimer Whitman et la civilisation américaine. Pourtant Fletcher a perdu ses belles qualités stylistiques en revenant à cette civilisation : il paraît bien que l'impétuosité en lui est d'un caractère plus aristocratique que la brutalité de Whitman, et que son talent est européen.

Il convient de répéter que Fletcher, même dans ses meilleures réussites, n'a pas continué le symbolisme, il l'a répété : il n'a réussi par conséquent qu'à égaler certains poètes français secondaires, disciples de Verlaine ou de Mallarmé. A. Lowell n'a pas fait différemment. Il fallait s'inspirer du symbolisme français en réagissant contre certaines de ses qualités, en en cultivant certaines autres. Ceux qui ont fait ce travail, ont non seulement obtenu l'originalité, ce qui n'est pas le but d'un artiste, ils ont aussi créé une poésie nouvelle plus opportune et plus durable.

Depuis quelques années, John Gould Fletcher écrit moins de poèmes et plus d'ouvrages de critique.

Sa critique est très louable : il possède les connaissances qu'il faut ; qu'il parle de Gauguin, ou qu'il parle de Fontainas, il est au courant de toutes les activités de ses sujets et de toutes les idées artistiques de leur temps et de leur pays. Il possède encore un don de sympathie très puissant ; il sait comprendre la vie des hommes ; il a très bien peint par exemple la force tragique qui animait Gauguin : La façon habile dont Fletcher sait sans artifice apparent parler de l'art et du caractère du peintre symboliste, en observant continuellement les émotions qui traversent sa sensibilité, font de l'ouvrage qu'il lui consacre un livre à la fois sérieux et émouvant.

1. *Breakers and Granite*, p. 146.

En 1919, aux éditions du Monde Nouveau, John Gould Fletcher publiait une courte étude sur André Fontainas ¹.

Ce livre témoigne d'une réelle connaissance du symbolisme. C'est presque un hommage à ce mouvement. La technique du symbolisme et celle de Fontainas y sont bien étudiées, avec une solide simplicité, et on sent bien que c'est vers la sensibilité et vers l'art d'un poète comme Fontainas que va la sympathie de Fletcher : un symbolisme délicatement descriptif, un vers libre musical et parfaitement adapté.

¹ .*La Poésie d'André Fontainas*. Paris, éditions du Monde Nouveau, 1919.

CHAPITRE VI

DEUXIÈME PHASE DE L'IMAGISME : T. S. ELIOT

T. S. Eliot vint quand la poésie grâce aux imagistes était redevenue un art, et quand quelques premiers principes de circonstances pouvaient être sans danger abandonnés. Si l'imagisme peut paraître jusqu'à un certain point en retard sur l'évolution de la littérature en Europe, la poésie américaine est entrée à partir de T. S. Eliot, dans les rangs de cette évolution et même à l'avant-garde.

C'est à Pound qu'Eliot dut de s'affirmer si nettement dans ses premières œuvres ; à Pound plus particulièrement, car il retient beaucoup des idées imagistes. Pound lui donne l'exemple d'un style net, d'une expression directe, l'art de la satire, et, probablement de communes admirations françaises. Mais ces deux poètes se complètent, Eliot montrant à Pound des directions nouvelles : dans *Hugh Selwyn Mauberley* l'influence d'Eliot est manifeste ; Pound remplace son énergie unilinéaire par une énergie plus complexe. C'est aussi, il me semble, après avoir fait connaissance avec Eliot qu'il modifie un peu ses jugements sur les poètes français et place Laforgue parmi les trois poètes français « permanents ». Mais au lieu d'une affirmation aussi précise, il vaut mieux dire que ces deux poètes se sont rendu de mutuels services, qu'ils ont tous deux une compréhension artistique semblable, une éducation artistique semblable, et que Pound forme entre l'imagisme et la poésie plus moderne que produit Eliot un lien de parenté très solide.

Venu après l'expérience imagiste, Eliot en précise certaines vues : l'importance de l'approche du réel sans aucune arrière-pensée, la nécessité d'une critique — il note que l'esprit poétique et l'esprit critique sont inséparables — l'importance pour le poète de connaître son temps, son pays, et aussi les hérédités de ce siècle, ce qui implique une grande connaissance des littératures européennes.

T. S. Eliot a profité de tout le travail fait pendant les quelques années qui ont précédé ses débuts : non seulement du travail de Hulme, de R. de Gourmont et des imagistes, mais encore de celui

des surréalistes et même de Paul Valéry Il a l'avantage d'arriver à un moment où de nombreuses expériences viennent d'être faites, où une détermination des valeurs a été accomplie. C'est dire qu'un classicisme pouvait s'établir solidement en Angleterre comme il s'en établissait un en France. Le mouvement imagiste l'avait amorcé grâce à Pound, à Aldington et H. D. Mais ces poètes venus après une époque de pauvreté et d'atonie n'avaient pu songer immédiatement à créer une critique poétique systématique.

Si on se met à parler du symbolisme de T. S. Eliot (et nous verrons qu'on en a le droit) il faut penser que c'est très consciemment, et avec l'intention bien nette de profiter des découvertes essentielles du mouvement français, qu'il a continué ce mouvement. Les imagistes avaient déjà opéré cette épuration, extrait du symbolisme français les éléments les plus précieux. T. S. Eliot y prend encore certains éléments et précisément ceux qui peuvent entrer dans la tradition anglaise la plus lointaine. Aussi ils lui sont précieux de la même façon que les éléments qu'il prend aux poètes « métaphysiciens ». La recherche d'une tradition avait déjà été une des principales recherches des imagistes.

On peut par conséquent envisager son action de diverses façons : voir en examinant son effort pour établir une conception classique de l'art poétique comment Rémy de Gourmont l'a aidé à former cette conception, et étudier son symbolisme en voyant comment Baudelaire et Laforgue ont contribué à déterminer cette tradition littéraire à laquelle Eliot se rattache et qu'il enrichit.

I. — T. S. Eliot et Rémy de Gourmont.

Lui aussi montre pour de Gourmont la même admiration que les imagistes : « De tous les critiques modernes, peut-être Rémy de Gourmont avait-il au plus haut degré cette intelligence d'Aristote. Amateur, bien qu'amateur extrêmement habile, en physiologie, il combinait remarquablement la sensibilité, l'érudition, le sens des faits et de l'histoire, et la puissance généralisatrice ¹ ».

1. *The Sacred Wood*, Londres, Methuen and Co, 1920, p. 12.

Ces magnifiques essais touchent aux questions les plus essentielles de l'art, et de la façon la plus précise. — Des expressions frappantes caractérisent les choses : « M. Benda is not, like Rémy de Gourmont, the critical consciousness of a generation, he could not supply the conscious formulas of a sensibility in process of formation. »

Il se doit en partie à de Gourmont, mais il le dépasse : lui aussi a lu *Le Problème du Style*, et ne comprend pas différemment l'art d'écrire, mais il pousse beaucoup plus loin certaines idées.

Il pense d'abord que le style, c'est de penser, de sentir et voilà tout : « J'ai essayé d'écrire certaines choses qui m'ont vraiment émues ¹ », écrit-il à Pound. Puis, suivant de Gourmont un peu plus loin, il pense avec lui que le style est une spécialisation de la sensibilité. L'artiste a une sensibilité artistique et une sensibilité humaine ; celle-ci ne nous intéresse pas, d'autant moins qu'elle s'efface dans la personnalité de l'artiste devant l'autre : Eliot cite cette phrase de Rémy de Gourmont : « L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental, du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, très rarement un sensitif ² ».

C'est en poussant cette idée qu'Eliot arrive à ses conclusions sur l'art du poète et celui du critique : « La poésie n'est pas un débordement d'émotions, mais une évansion hors des émotions ; ce n'est pas l'expression de la personnalité, mais une évansion hors de la personnalité. Seulement, bien entendu, seuls ceux qui ont une personnalité et des émotions savent ce que cela veut dire que de vouloir s'en évader ³ ».

Ces quelques pages du *Sacred Wood* sont si nettement influencées par la lecture du *Problème du Style* qu'Eliot prend par exemple à de Gourmont ses exemples d'auteurs à style sentimental : les hommes politiques, les savants.

Dans quelques phrases comme celle-ci, de Gourmont donnait à Eliot une idée à méditer : « Tout mot, tout grand style correspond d'abord à une vision ». Eliot, allant plus loin, écrit : « Le charme de la poésie, c'est une contemplation pure et dépouillée de tous les accidents de l'émotion personnelle : ainsi, nous tendons à voir l'objet tel qu'il est en réalité... et, sans un effort qui est surtout un effort de l'intelligence, nous sommes incapables d'atteindre cet état de vision : amor intellectualis dei ⁴ ».

Il me paraît certain que la critique d'Eliot s'est ainsi aiguisée au contact de celle de R. de Gourmont, qui lui a fourni des problèmes à résoudre, et un modèle de pensée solide et vivante. Aussi

1. Pound : *Drunken Helots and Mr Eliot*. *Egoist*, juin 1917.

2. *Problème du Style*.

3. *Sacred Wood*, p. 53.

4. *ibid.* p. 13.

il faut voir comment il juge par exemple Henry James, louant chez lui ce qu'aurait loué de Gourmont, le don qu'a son esprit de rester à l'abri du « parasitisme des idées ¹ ».

S'il est vrai qu'on ne trouve dans une œuvre que ce qu'on y apporte, tels sont certains traits de l'œuvre d'Eliot : la pensée libre et vive, le sens des faits, la vision vivante de ces faits.

Mais Eliot dépasse en plénitude la conception de Rémy de Gourmont. L'auteur du *Problème du Style* n'est pas arrivé à la conception de la vision pure dont parle Eliot ; il est toujours resté fermé dans le domaine des sens et de la sensualité ; et il pensait aussi qu'il n'y a de livre que celui où un écrivain s'est raconté en racontant son époque. T. S. Eliot ne reconnaît à l'écrivain que le droit de précipiter le groupement, la « formation en structures » des émotions, des expériences émotives. Il comprend la poésie comme une organisation vivante des expériences faites à diverses époques, et comme « the living whole of all the poetry that has ever been written ² ».

Car c'est encore là un autre problème que lui a proposé de Gourmont, celui de la tradition littéraire. De Gourmont l'avait résolu pour lui-même dans un article publié et traduit par R. Aldington dans *Poetry* ³ : « Ma tradition n'est pas seulement française, » disait de Gourmont, « elle est européenne ». Et Eliot de même recommande qu'on étudie l'esprit de l'Europe et celui de son pays, mais dans ce qu'ils ont de vivant, dans les phases vives de leur évolution, dans ses périodes de mouvement ; l'artiste « doit savoir que l'esprit de l'Europe — l'esprit de son propre pays — se transforme ». Ailleurs T. S. Eliot fait remarquer après de Gourmont que le vrai artiste, en se joignant à une tradition modifie cette tradition ⁴.

Les libérations que cherchent ces deux auteurs s'opposent : Rémy de Gourmont, profondément classique et profondément français, avait besoin de se donner l'illusion de fuir sa tradition, d'être à lui-même sa tradition, de s'en organiser une à la lecture des moments les plus divers des littératures ; c'était une illu-

1. *In Memoria* — *Little Review*, août 1918.

2. v. *The Sacred Wood*, p. 48.

3. v. *Poetry. A French Poet on Tradition*, authorized translation by Richard Aldington, juillet 1914. Rémy de Gourmont l'avait envoyé à Richard Aldington, avec cette recommandation : « Disposez de l'article selon que vous le jugerez. Pourvu qu'il ne paraisse pas avant le 15 juin, c'est tout ce que je demande... (Lettre inédite).

4. Comparer ces idées dans : *Traditions and the Individual Talent*, *Sacred Wood*, p. 42-53 et l'article de Grammont cité.

sion nécessaire, et il s'est délivré, grâce à elle, de beaucoup d'en-traves sans rien perdre de la netteté classique de son esprit. Au contraire Eliot, venant après une époque de vague sentimentalisme, et ne jouissant pas de la tradition étroite qu'impose l'éducation en France, a eu très tôt le besoin de se fixer une tradition littéraire. Il a reconnu la justesse des idées de Rémy de Gourmont, mais a dû envisager la question avec plus d'attention.

2. — *Classicisme de T. S. Eliot.*

Parti de ces idées, Eliot a poussé très loin la recherche d'une poésie détachée de la subjectivité sentimentale, et celle d'une critique objective de la poésie.

Pour ces raisons on peut parler du classicisme de T. S. Eliot. Ce n'est pas en rabaisser la valeur que de montrer ce classicisme dans ses rapports avec des mouvements parallèles en France, qu'il s'inspire d'idées exprimées par de Gourmont, ou qu'il corresponde à des théories semblables et contemporaines ou bien encore qu'il développe certaines idées très nettes de Pound. Chez Eliot ces idées ont pris une amplitude et une précision telles qu'elles peuvent être considérées comme originales.

Ce classicisme qui consiste en une évansion hors des pures émotions, qui impose comme conséquence la recherche formelle et presque architecturale de l'œuvre littéraire, et comme nouvelle conséquence la fixation d'une tradition artistique, avait commencé avec Pound et les imagistes (Aldington) ; mais ceux-ci s'étaient arrêtés en chemin, au point peut-être où s'était arrêté Rémy de Gourmont. Eliot a complété l'avance. Pound avait étudié la diction poétique, Eliot étudie le style. Pound avait défini l'image, Eliot définit la synthèse des images, leur « structure », portant ainsi chaque problème plusieurs pas en avant.

Pound avait défini l'image qui est la projection, sur le plan objectif, de la sensation et de l'émotion... Eliot écrit : « la seule manière d'exprimer l'émotion sous une forme artistique est de trouver un *corrélatif objectif* ; en d'autres mots, un *ensemble d'objets*, une situation, une suite d'événements qui constitueront la formule de cette émotion particulière, de façon que lorsque les faits extérieurs qui doivent aboutir à une expérience sensorielle seront donnés l'émotion sera immédiatement évoquée ¹ ». Cette trans-

1. p. 92 — Ce transfert est très varié. — c'est ainsi que Dante et Lucrèce on

position dans le champ de la vision, Pound l'avait prescrite après de Gourmont et d'une façon plus précise que lui. Il avait écrit avec une rigueur déjà semblable à celle d'Eliot : « La poésie est une sorte de mathématique inspirée, qui donne des équations, non pour des formes abstraites, triangles, sphères ou autres, mais des équations pour les émotions humaines. Si l'on a un esprit porté à la magie plus qu'à la science, l'on préfère parler de ces équations sous les termes de charmes et d'incantations ; cela prend un air plus étrange plus mystérieux, plus secret ¹ ». Mais Eliot prescrit un détachement plus complet et une architecture de l'œuvre plus complexe.

Après Pound, mais avec des intentions un peu différentes, il cherche chez les Grecs et dans le moyen-âge roman la définition de son classicisme. La *Divine Comédie* lui paraît contenir cette vision pure à laquelle il vise. Pound avait déjà étudié de ce point de vue, mais moins systématiquement, le poème de Dante. Tous les deux le considèrent comme un chef-d'œuvre de construction architecturale où les émotions sont parfaitement projetées dans les objets qui se détachent en relief ².

Nous avons vu comment après ces études Pound avait abordé les Français modernes : il s'est servi d'eux pour compléter sa tradition dont les sommets étaient Catulle, Dante, Villon, Browning, Gautier et Corbière. Celle d'Eliot est différente, mais voisine, plus symboliste et aussi classique. Alors qu'après Pound les nouveaux venus se contentaient de répéter ce qu'il avait fait avec succès, Eliot trouva le moyen de nouer les liens de la poésie de Laforgue et de la poésie des « métaphysiciens ».

La poésie d'Eliot démontre que John Donne et Laforgue sont des éléments combinables. La question d'ailleurs a déjà été étudiée par Eliot lui-même ³ et il ne semble pas bien difficile de montrer

trouvé cette architecture dans la philosophie enseignée avant eux, que Mallarmé et Poe se servent des spéculations métaphysiques auxquelles ils ne croient pas pour concrétiser, objectiver et prolonger les émotions (V. T. S. Eliot : *Note sur Mallarmé et Poe*, *Nouvelle Revue Française*, novembre 1925)

1. v. *The Spirit of Romance*, p. 5 ; et *Fortnightly Review*, septembre 1914 : *Vorticism* ; le rapprochement est curieux à faire.

2. v. *op. cit.* p. 103 : " In Tuscany the cult is a cult of the harmonious of the mind. If one is in sympathy with this form of objective imagination and this quality of vision, there is no poetry which has such enduring, such, if I may say so, indestructible charm. The best poetry of this time appeals by its truth, by its subtlety, and by its refined exactness ".

3. V. Eliot ; *Homage to John Dryden*, Londres, the Hogarth Press, 1927.

v. aussi Peter Quennel : *Jules Laforgue*, *Monthly Criterion*, mars 1928.

une similitude d'intention entre ces deux poètes, dont l'un cherche à briser l'éloquence élizabéthaine, l'autre, l'éloquence parnassienne de Baudelaire ; dont l'un transpose dans un monde philosophique les données de sa vie émotive en en augmentant ainsi la puissance et la richesse, dont l'autre transpose les mêmes données dans le domaine de la science et des superstitions.

Dans *Homage to John Dryden*, Eliot montre chez certains élizabéthains les qualités qui selon lui font la force de toute poésie et qu'il trouve également chez certains poètes français et Baudelaire en particulier. Ainsi chez Dryden il remarque la perfection du constat : Chez Donne et chez Johnson, il remarque les associations d'images par contraste dans un vers comme :

A bracelet of bright hair about the bone

où l'effet le plus puissant est obtenu par le soudain contraste de "bright hair" et "bone". L'association du léger et du sérieux, il le remarque chez les élizabéthains et chez Gautier dont il cite :

Le Squelette était visible
Au temps heureux de l'art païen¹.

Il écrit encore : « Un certain degré d'hétéroclite (heterogeneity), dans les choses vues et unifiées par l'esprit du poète est "omni-present" en poésie. Point n'est besoin de choisir par exemple un vers tel que :

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie

On peut en trouver dans les meilleurs vers de Johnson lui-même². »

Sur l'image même, l'examen des œuvres élizabéthaines le conduit au même parallèle, car chez les meilleurs poètes "the idea and the simile become one"... "A thought to Donne was an experience ; it modified his sensibility"... et ainsi ses poèmes sont des transcriptions sur le plan du sensible. Jules Laforgue, et Tristan Corbière dans beaucoup de ses poèmes, sont plus près de l'école de Donne

1. *Homage to John Dryden* p. 35.

2. *ibid.* p. 23.

qu'aucun autre poète anglais moderne. Mais des poètes plus classiques qu'eux ont la même faculté essentielle de métamorphoser les idées en sensations, de transformer une observation en un état d'esprit¹.

Il remarque encore comment Racine, Baudelaire et Donne, grands maîtres dans la diction poétique, étaient de grands explorateurs du cœur humain, et comment ils avaient aussi étudié le "cerebral cortex, the nervous system and the digestive tracts".

Enfin il concluait : « Nous pouvons seulement dire qu'il semble probable que les poètes de notre civilisation, telle qu'elle existe maintenant, doivent être difficiles. Notre civilisation est très complexe et très variée, et cette complexité et cette variété jouant sur une sensibilité raffinée doivent produire des résultats complexes et variés. Le poète doit devenir de plus en plus "compréhensif", plus allusif, plus indirect, de façon à forcer, à disloquer la langue pour s'exprimer... et ainsi nous obtenons quelque chose qui ressemble beaucoup au "conceit", nous obtenons, en fait, une méthode étrangement semblable à celle des poètes métaphysiciens, semblable aussi à leur emploi des mots obscurs et d'une construction semblable :

O géraniums diaphanes, guerroyens sortilèges
Sacrilèges monomanes!
Emballages, dévergondages, douches ô pressoirs
Des vendanges des grands soirs !
Layettes aux abois
Thyrse au fond des bois, etc. etc. »

Par là, pourrait-on soutenir, si on admet chez certains symbolistes tels que Mallarmé et Laforgue un emprunt à l'Angleterre, et à la poésie des « métaphysiciens » qu'ils connaissaient, Eliot ne fait que reprendre à la France un bien propre à la poésie anglaise : l'influence française et les qualités françaises qu'on trouve dans son œuvre ne seraient que des qualités anglaises qu'aurait fait valoir un travail français. Ce ne serait là qu'un cas particulier appliqué à l'œuvre d'Eliot d'une idée développée par certains et très habilement². Cette idée si intéressante qu'elle soit, ne demande pas à être approfondie ici. Qu'il nous suffise de dire que c'est une loi générale qui

1. *Homage to John Dryden* p. 31, 32.

2. v. la préface à la traduction de Mallarmé par Arthur Ellis, (préface de G. Turquet Milnes) Londres, 1927.

veut que deux éléments pour s'unir avec profit aient certaines affinités et certaines oppositions, que l'influence du symbolisme en Angleterre a probablement été régie par cette loi, et que la poésie anglo-saxonne a retrouvé dans le symbolisme français une tradition et quelques valeurs perdues, et reconnues sous un aspect plus riche et plus brillant.

3. — *Le Symbolisme de T. S. Eliot.*

On voit très exactement par cette étude sur les poètes élizabéthains par quels rapports Eliot associe les « métaphysiciens », Corbière, Laforgue et les modernes.

Quand on parle du « symbolisme d'Eliot », il faut donc entendre certaines qualités qu'il a en commun avec les symbolistes et les modernes français, mais aussi avec Donne, Webster, Johnson et quelques autres Elizabéthains. Mais il a fait à ces différents groupes des emprunts plus précis que ces idées de discipline générale. Sa poésie est complexe comme la civilisation dont il parle et s'il a tiré parti d'une grande variété d'expériences, il a aussi exploité une grande variété d'auteurs auxquels il a pris des vers, leur rendant par leur position une vie nouvelle comme Ronsard rendait la vie à des vers qu'il prenait aux Grecs.

On peut à peine séparer toutes ces influences si bien accordées. Ainsi dans les mêmes vers Eliot imite les rythmes de Gautier et prend à Donne certaines phrases :

.....Who clipped the lion's wings
And flead his rump and pared his claws ?
Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws.

Qui peut déceler là-dedans une incongruité ?

Quant aux modernes français, il cherche chez eux des modèles de style physique, où l'émotion est transcrite par un objet ou une association d'objets, sans mélange d'abstraction. Comme les imagistes il a profité de Bosschère, le poème cité plus bas ¹ le prouve, qui ressemble fort à ce passage :

Pendant quatre saisons Homère voyage
Et dans chaque ville il est un autre personnage ;
Bleu sous le ciel bleu, gris à Londres,

1. V. p. 233.

Recueilli à Paris ; perversi à Rome
 Parmi l'ordre de la tombe des tombes
 Byron dans les îles et Shakespeare encore
 Dans la poussière d'hommes de Rome
 Mais jamais il n'est Mare.

Eliot a connu pendant son séjour à Paris Apollinaire et Salmon, et j'ai déjà dit que ses théories étaient assez voisines de celles de ces poètes : on sent leur influence dans certains de ses poèmes. *La Maison du Veuf* et d'autres œuvres de Salmon ressemblent beaucoup aux poèmes du groupe de *Sweeney*. Eliot a aussi pris à Apollinaire quelques procédés, ne serait-ce que celui qui consiste à changer de temps et de lieu brusquement à la fin d'un poème. Ainsi faisait Apollinaire, par exemple dans *Marizibil* :

J'ai vu gens de toute sorte
 Ils n'égalent point leur destin
 Indécis comme feuille morte
 Leurs cœurs bougent comme leurs portes
 Leurs yeux sont des feux mal éteints¹.

Il suffirait encore de comparer les poèmes de *Sweeney* où Eliot a su

.....au désordre adorable du monde,
 Imposer l'ordre humain

à certains poèmes de *Tirésias*, pour retrouver chez les deux poètes le groupement des objets les plus divers combinés dans un rythme unique et pour un effet unique, en dehors de toute préoccupation apparente d'expression personnelle :

La duègne a secoué ses jupons
 (Chargez le ciel ! — La herse flambe.)
 Le rat de Hamlet, ce bouffon,
 Vient de passer entre ses jambes.

Chassez les rats, chassez les veufs,
 La vieille fermera la porte,
 Rose enfle le maillot neuf
 D'une sœur rivale enfin morte.²

De même, dès 1907, André Salmon tendait dans les *Féeries*. à « restituer l'émotion à l'impersonnel », à faire un art « tendant à

1. *Alcools*.

2. *Les Veufs de Rose. Créances*, p. 209.

créer chaque chose par sa description verbale ». Ainsi, dans *Prikaz*, il a cristallisé sur une espèce de film « le sentiment transmis par les inconnues plus fortes qu'aucune « information » de l'élément le plus poétique du temps, la révolution bolchevik ». C'est pour la transcription d'un sentiment du même ordre et aussi précis qu'Eliot a écrit *The Waste Land*. Ainsi on peut avoir bien des raisons de penser que le symbolisme a eu pour lui une importance de même nature que pour les poètes français qui se groupaient avant la guerre autour d'Apollinaire.

Or, Apollinaire appartient à une génération qui a reçu l'héritage symboliste, qui est parti avec ce capital vers une fortune nouvelle : cette génération savait ce qu'elle devait au symbolisme. T. S. Eliot écrit avec la même reconnaissance : « Le poète, comme le savant, apporte sa contribution au développement organique de la culture ; il serait aussi absurde de sa part d'ignorer le travail de ses prédécesseurs ou d'hommes écrivant en d'autres langues que de la part d'un biologiste d'ignorer Mendel ou de Vriès. C'est pour un poète une perte de temps aussi inutile de refaire ce qui a déjà été fait que pour un biologiste de refaire les découvertes de Mendel. Les poètes français en question ont fait des découvertes en poésie que nous n'avons pas les moyens d'ignorer... »¹

Il est plus difficile de détacher Apollinaire du symbolisme que de l'y submerger. Ramon Gomez de la Serna² renonce à le faire : « Ne cherchons pas à le faire dériver tout entier de Mallarmé. Pourquoi apparier deux choses que l'incompréhension où elles sont ne suffit pas à faire jumelles ? » Jean Royère est d'accord sur ce point : « Son art est souvent une sorte de Mallarmisme renversé³ ». On peut faire d'Apollinaire un Mallarmé libre, on peut opposer sa personnalité à celle de Mallarmé, mais personne ne songerait à nier la communauté de leur tradition artistique.

La poésie d'Eliot est de leur tradition : c'est un habile groupement d'impressions sensorielles imaginées ; et l'art de ce groupement, Eliot l'a en partie reçu de l'école d'Apollinaire, des Elzabéthains, de Laforgue, de même qu'il a reçu de Baudelaire et de Corbière certains procédés de diction et certain art dans le choix

1. T. S. Eliot : *Contemporania*. *Egoist*, juin-juillet 1918.

2. Ramon Gomez de la Serna : préface à *Il y a*.

3. Jean Royère : *Sur Guillaume Apollinaire*. *Mercure de France*, 15 novembre 1923.

des images. Sa position a été aussi un peu celle d'Apollinaire : Il continuait le symbolisme après une courte réaction anti-symboliste représentée en Angleterre par des romanciers et des dramaturges et accompagnée d'une décadence de la poésie.

On peut maintenant essayer de détacher les éléments qu'il a pris plus spécialement aux symbolistes français.

De Baudelaire il écrit : " He had something to do with the nineties and he has a great deal to do with us ¹ ". Eliot a reçu de Baudelaire un sens très personnel (bien qu'il ne soit pas le seul poète de sa génération à sentir de cette façon) des valeurs religieuses. On ne peut pas faire de lui un poète religieux, et ce sens des valeurs religieuses n'implique ni une croyance en Dieu ni même peut-être le désir de croire en Dieu, ni même une croyance aux symboles divins de la nature, mais un sens chrétien du réel caché sous les apparences, de la valeur de ces apparences, d'un geste, par exemple. C'est un sentiment de cet ordre, chrétien et baudelairien, qui traverse sa poésie et lui donne cette intensité d'émotion sans jamais se trahir par un dépouillement accidentel.

Baudelaire était inquieté par la valeur du vice et du péché ; Eliot n'est pas embourbé dans cette hantise, mais ceci est baudelairien :

Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the Wrath-bearing tree.

(*Gerontion*) ².

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine dressent leurs images dans la poésie de T. S. Eliot.

Enfin, ces deux poètes atteignent le dramatique par les mêmes routes ; par le choix d'images aussi concrètes :

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table ³.

(*Love Song of J. Alfred Prufrock*)

1. *Poet and Saint, Dial*, mai 1927.

2. *Poems*, p. 41.

Poems, p. 9 — Comparer cela au début de certain poèmes de Baudelaire.

A twisted branch upon the beach
 Eaten smooth, and polished
 As if the world gave up
 The secret of its skeleton,
 Stiff and white¹.

(*Rhapsody on a Windy Night*).

et surtout par le contraste entre l'agréable et le hideux, d'où sort une impression d'étrange, qui ne détruit ni le hideux ni l'agréable : La contemplation du hideux et du sordide chez l'artiste est l'aspect nécessaire et négatif de l'élan vers la beauté. La valeur artistique de cette méthode est grande, le choc entre deux pôles de sens contraire est puissant ; de plus l'auteur gagne de l'objectivité en disparaissant devant l'émotion. *The Preludes* et *Rhapsody of a Windy Night* contiennent de ces effets.

Baudelaire est présent dans beaucoup de ces vers², où la force des images, la veine "sardonic and pathetic", font deviner une personnalité et des intentions semblables :

Unreal city,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many,
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet,
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine,
 There I saw one I knew, and stopped him crying :
 « Stetson !
 « You who were with me in the ships at Mylae !
 « That corpse you planted last year in your garden
 « Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ?
 « Or has the sudden frost disturbed its bed ?
 « Oh, keep the dog far hence, that's friend to men,

1. *Poems*, p. 25.

2. Le genre d'imitation qui est plus une parodie qu'une imitation, se trouve souvent chez Eliot : Baudelaire écrit :

Voici venir le soir...
 Aux uns portent la paix aux autres le souci

et T. S. Eliot :

When evening quickens faintly in the street,
 Wakening the appetite of life in some,
 And to others bringing the Boston Evening Transcript.

« Or with his nails he'll dig it up again !

You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, mon frère ! »

(*The Waste Land. The Burial of the Dead*) ¹.

L'art de T. S. Eliot est très symboliste, mais dépouillé des trop nombreuses réticences de Mallarmé, libre du lyrisme subjectif de Laforgue, et enrichi de certaines méthodes que n'avaient ni l'un ni l'autre.

Prufrock et *Portrait of a Lady* sont des symphonies, comme aussi *Preludes* et *Rhapsody on a Windy Night*, et si le mot symphonie a jamais pu avec quelque sens s'appliquer à de la poésie, c'est bien à ces poèmes, musique d'images. Chacun des mouvements de la symphonie est nettement défini ; les mesures en sont savamment variées : fragments de conversation, questions, toutes sortes de mouvements — une émotion soutenue par ces moyens, mais jamais livrée par un lyrisme subjectif.

Mallarmé avait une technique semblable ; mais sa langue était moins riche, si elle était plus parfaite ; car la tendance des émotions à l'intellectualité l'a souvent forcé à la technique pure. Mais c'est par la même méthode de transposition de l'émotif dans le plan de la vision ou de la spéculation que tous les deux arrivent à former ces poèmes-symboles, ces agglomérats d'images aussi consciemment dressés.

Aussi consciemment chez l'un que chez l'autre, à tel point qu'ils arrivent à un stade où tout abandon à l'inconscient est supprimé, et par là sont supprimées toutes les erreurs, toutes les imperfections qui peuvent résulter de cet abandon. Et chez Eliot peut-être plus encore que chez Mallarmé, car si les poèmes de Mallarmé flottent dans le rêve, ceux d'Eliot s'arrachent au rêve continuellement par l'intensité d'un mot, l'incision d'une image.

On ne peut en quelques lignes exposer la technique soit de Mallarmé, soit d'Eliot. Il faudrait encore comparer par quels moyens ils arrivent à cette transposition de l'abstrait en concret, de l'émotion en vision, et de là à ce que Mallarmé appelait la synthèse, et ce qu'Eliot appelle la structure. Je me contente de cette excellente remarque d'Eliot lui-même : « Donne, Poe et Mallarmé ont la passion de la spéculation métaphysique, mais il est évident qu'ils ne croient pas aux théories auxquelles ils s'intéressent ou qu'ils imitent à la façon dont Ovide et Lucrèce affirmaient les leurs. Ils

1. Poems, p. 65.

se servent de leurs théories pour atteindre un but plus limité et plus exclusif : pour raffiner et pour développer leur puissance de sensibilité et d'émotion. Leur œuvre était une expansion de leur sensibilité au delà des limites du monde normal, la découverte d'une nouvelle combinaison propre à susciter de nouvelles émotions — transmutation de l'accidentel en réel ¹.

C'est dans ces intentions qu'Eliot profite de la poésie de Donne et de Marvell, mais dans la recherche d'évasions et de transpositions, Laforgue lui a donné d'autres moyens.

4. — *L'influence de Laforgue.*

Laforgue lui a donné un moyen d'évasion par l'ironie, le verbalisme et la spéculation. Encore une fois il faut remarquer que cette influence de Laforgue est assez générale à l'époque, en France et en Angleterre. Pourtant, c'est en 1908 que T. S. Eliot découvre ce poète et l'étudie, par conséquent avant sa grande vogue.

Les *Moralités* et les *Complaintes* présentaient deux nouveautés techniques : une méthode d'expression d'émotions personnelles soulevées au contact des actes d'une époque, par une poésie intellectualiste qui détruit cette époque en évaluant sur le même plan de dédain et de dandysme ce qu'exprime la littérature romantique et ce qu'exprime une chanson de faubourg. C'est ainsi qu'Eliot traite sa génération. Ensuite, il y a dans les *Moralités* un effort pour amalgamer autour d'un centre les résonances des apparences, pour faire entendre les échos du passé et des pressentiments sur l'avenir, et faire passer ainsi à travers le poème le courant du temps.

Richard Aldington a tort d'essayer de disculper Eliot du péché d'imitation : « Le lecteur a certainement remarqué que toutes les fois qu'on prononce les syllabes T. S. Eliot, la réplique Laforgue jaillit aussi invariablement que jaillit une minuscule tablette de chocolat de la machine automatique où on a mis deux sous. Or il est bien certain que la poésie de M. Eliot a quelques affinités avec celle de Laforgue, mais n'est-ce pas un parfait exemple d'incohérence de pensée que de conclure de l'affinité d'esprit à l'imitation, de même que de conclure, par la même incohérence de raisonnement, de l'imitation à l'affinité d'esprit ?... Dire que M. Eliot imite Laforgue parce qu'ils ont tous les deux un don commun pour jux-

1. Note sur Mallarmé et Poe. *Nouvelle Revue Française*, novembre 1926.

taposer d'une façon inattendue des idées exprimées avec ironie, serait aussi absurde que de dire que M. Eliot imite Ausone parce qu'ils citent tous les deux d'autres poètes dans leurs vers ¹ ».

Ceci est un excellent avertissement mais qui tombe à faux dans le cas d'Eliot. Que lui et Laforgue aient une intelligence semblable, cela est évident, mais c'est justement pour cette raison qu'Eliot a imité Laforgue, si ce mot a encore quelque sens.

« Du reste », ajoute R. Aldington, « M. Eliot a tout autant d'affinité avec Rimbaud et Corbière » ; ce qui n'est pas vrai : Eliot a profité de Corbière, mais on sent dans son œuvre moins de sympathie pour Corbière que pour Laforgue ; quant à Rimbaud, une lecture aussi approfondie qu'on voudra des deux poètes ne décèlera pas entre eux ces affinités secrètes.

Pour Eliot comme pour Laforgue, le problème fut de pouvoir dire, « dans une langue fouillée et moderne », « l'histoire, le journal » d'un homme de son époque dans le décor de son époque (Paris pour Laforgue, l'Europe pour Eliot). Pour cela, ils ont l'ambition d'être des peintres, mais des « peintres-penseurs ». Hors de l'idée principale et l'escortant, se projettent des dessins, des compositions de paysages, de circonstances qui sont l'air nécessaire à la vie de cette idée, de moments du passé qui sont un vernis appliqué sur le présent.

Ainsi se forment des faisceaux d'images, de rappels encastrés dans une langue où des moments d'observations et d'affirmations très directes côtoient des moments de jeu verbal. L'œuvre d'Eliot observe un équilibre parfait entre cette virtuosité verbaliste et les groupes d'images violentes. L'étude des élizabéthains, de Laforgue, d'Ezra Pound et de Gautier entre autres devait le rendre habile dans le dosage de ces différentes valeurs.

Dès intentions de Laforgue, nous nous faisons cette idée : parfaire le groupement des émotions, des images accumulées par la vie, à l'appel du thème poétique ; arriver à composer une musique d'images, dont la stricte ordonnance serait le seul art poétique valable. « Je ne serai jamais un compositeur, mes eaux-fortes ne sont que cochonnées et mes vers demeurent plats, et je n'ai pas le temps surtout... Et pourtant si je savais le métier — et la patience — je ferais de la sculpture polychrome qui révolutionnerait, de la musique qui serait le dernier mot du ravissement dans l'Imprévu Infini, des vers philosophiques à Bible définitive ² ».

1. V. Richard Aldington : *Literary Studies and Reviews* : T. S. Eliot.

2. *Mélanges Posthumes*.

Il y a trop souvent chez Laforgue une ivresse de la parole qui produit des mots et des phrases autour desquels les images se forment : chez Eliot, les images obéissent moins à l'élan des mots : le progrès accompli par Eliot est d'avoir réalisé une proportion, un équilibre définitif entre mots, idées et images. Eliot a repris l'art de Laforgue où Laforgue l'avait laissé, a régularisé ses débordements de mots et d'images — ces images « d'un Gaspard Hauser qui n'a pas fait ses classes, mais est allé au fond de la mort, a fait de la botanique naturelle, est familier avec les ciels et les astres, et les animaux, et les couleurs et les rues et les choses bonnes comme les gâteaux, le tabac, les baisers et l'amour ¹ ».

Laforgue est mort adolescent ; la poésie de T. S. Eliot n'est pas celle d'un adolescent, mais elle a gardé des images d'adolescent cristallisées avec la solidité de l'art.

Ils ont vu les mêmes choses. Ils ont entendu les mêmes voix. Ils ont entendu les mêmes plaintes :

celle des jours de pluie :

The showers beat
On broken blinds and chimney-pots
And at the corner of the street
A lonely cab horse steams and stamps

(*Preludes*) ².

celle des heures :

I have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with a coffee spoon.

And the afternoon sleeps so peacefully.

(*Love Song of J. Alfred Prufrock*) ³.

celle des saisons :

She turned away,
but with the autumn weather
Compelled my imagination...

(*La Figlia che piange*) ⁴.

1. *ibid.* p. 23.

2. *Poems*, p. 21.

3. *ibid.* p. 11.

4. *b d.* p. 35.

celle des orgues de barbarie :

I remain self-possessed
Except when a street piano mechanical and tired
Reiterates some worn-out common song

(*Portrait of a Lady*)¹.

Les mêmes thèmes : tableaux de mœurs, intérieurs, mondanités, faubourgs, avec, au centre, un homme et sa passion.

Portrait of a Lady est un tableau plus complet, plus synthétique, plus fait pour les yeux aussi que ceux de Laforgue sur le même sujet². De même *The Love-Song of J. Alfred Prufrock*³ : Prufrock est frère de Laforgue et comme lui aspire à saigner le silence :

On voudrait saigner le silence,
Secouer l'exil des causeries ;
Et non, ces dames sont aigries
Par des questions de préséance.

mais le poème d'Eliot a une puissance que n'a pas la *Complainte de Certains Ennuis*. Ce sentiment de tristesse qui est dans la poésie de Laforgue est remplacé dans celle d'Eliot par la vision d'un drame. La fin du poème est digne du modèle :

I am not prince Hamlet, nor was meant to be ;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince ; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious and meticulous,
Full of high sentence, but a bit obtuse ;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.

(*Prufrock*)⁴.

Conversation Galante est trop évidemment du Laforgue pour

1. *Poems*, p. 15.

2. Ce poème contient ce vers :

Well ! and what if she shou'd die some afternoon

que je rapproche de :

Enfin, si, par un soir, elle meurt dans mes livres

(*Autre Complainte de Lord Pierrot*)

3. *Poems*, p. 14.

4. *ibid.* p. 14.

qu'on s'y arrête. Le ton est celui de : *Autre Complainte de Lord Pierrot* :

I observe : " Our sentimental friend the moon !
Or possibly (fantastic, I confess)
It may be Prester John's balloon
Or an old battered lantern hung aloft
To light poor travellers to their distress. "
She then : " How you digress ! "
And I then "....

.....
You, Madam, are the eternal humorist,
The eternal enemy of the absolute. "

(*Conversation Galante*) ^{1.}

La *Figlia Che Piange* est aussi un thème laforguien : celui de *Sur une Défunte*. L'émotion est plus intense, l'ironie plus rude et raréfiée, c'est un des poèmes où l'imitation a porté tous ses fruits : tous les procédés de Laforgue y sont, mais employés avec une telle maîtrise et pour une émotion tellement appropriée.

La même considération des gestes de sympathie :

I should find
Some way we both should understand,
Simple and faithless as a smile and shake of the hand. ²

(*La Figlia Che Piange*) ^{2.}

ce vers qui est dans Laforgue :

And I wonder how they should have been together.

(*La Figlia Che Piange*).

et le même adieu ironique :

Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose.

(*La Figlia Che Piange*)

Quant à la collection d'images de T. S. Eliot, elle est un peu semblable à celle de Laforgue. J'en ai cité quelques unes. Ces comparaisons sont oiseuses : un auteur sérieux ne vole pas les images d'un

1. *Poems* (1909-10) p. 34.

2. Laforgue : Simple et sans foi comme un bonjour.

autre : si on retrouve chez ces deux poètes quelques images semblables, c'est parce qu'ils ont vu les mêmes choses et se sont promenés dans les mêmes paysages, ou que l'étude approfondie de la poésie de Laforgue a forcé Eliot à sentir d'une façon identique, à voir d'un même point de vue, ou que certaines de ses images l'ont frappé au point de lui donner l'impression de la réalité, puis après s'être installées dans une chambre obscure du subconscient, sont reparues à l'appel d'une émotion artistique ¹. Ainsi les géraniums de Laforgue ont laissé un dessin dans la poésie de T. S. Eliot. Laforgue avait écrit :

Dans un album,
Mourait fossile
Un géranium
Cueilli aux Iles.

Un fin jongleur
En vieillivoire
Raillait la fleur
Et, ses histoires...

Eliot écrit très différemment cette autrement belle image :

And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium.

(*Rhapsody on a Windy Night*) ².

On est sur un terrain plus sûr en comparant les formes que prend leur verbalisme. Nous avons vu que déjà Ezra Pound donnait à Laforgue des qualités que ce poète est loin de posséder au suprême degré, et entre autres la sûreté d'expression. Il se peut que pour des étrangers, même s'ils savent le français aussi bien qu'Ezra Pound ou T. S. Eliot, certaines imperfections formelles ne soient pas sensibles ; mais on s'étonne un peu de s'entendre dire que Laforgue se sert d'une langue qui lui obéit toujours, que son ironie s'est sculpté un moule inflexible, alors que nous lui avons de tout temps connu la réputation de savoir se contenter de l'à

1. par exemple, ce n'est que plaisir d'érudit, assez vide, d'avoir trouvé que Baudelaire faisait deux emprunts à Longfellow et un à Gray dans *Le Guignon* — car la technique du poème ne doit rien ni à l'un ni à l'autre.

2. p. 24, v. aussi *Rhapsody on a Windy Night* : The reminiscence comes
Of sunless dry geraniums.

peu près et d'être un maître dans le fa presto. Quoiqu'il en soit Pound et Eliot ont corrigé les imperfections de Laforgue, ce qui prouve bien que l'important quand on se cherche des modèles, c'est d'en faire ses disciples.

Le verbalisme de T. S. Eliot n'est jamais l'effet d'un moment d'inspiration, ou d'une ivresse de langue. Tout verbalisme est plus ou moins un jeu, ou un sport, mais jeux et sports ont des lois dont on ne peut se passer si on aspire à la virtuosité. Laforgue lui-même reconnaissait ses fautes et, dans ses derniers vers arrivait à la correction.

Les mêmes artifices se retrouvent, les répétitions de mots pédantesquement longs :

Et que jamais soit tout, bien intrinsèquement,
Très hermétiquement, primordialement.

And all its relations,
Its divisions and precisions... (Rhapsody)

certaines divinisations au moyen d'une majuscule :

The eternal Footman... (Pru/rock)

Almost, at times, the Fool. (Pru/rock)

certaines constructions :

So intimate this Chopin... (Portrait of a Lady)

jusqu'à une citation de Laforgue un peu transformée :

Là, voyons, Mam'zelle la Lune
Ne gardons pas ainsi rancune

" Regard the moon,
La lune ne garde aucune rancune. (Rhapsody)

C'est pour les mêmes raisons que l'ironie d'Eliot est moins une affaire de jeux de mots, et plus de faits et de situations. Il a certainement beaucoup moins d'esprit, mais si son ironie est moins enjouée elle est plus saisissante. Il a épuré Laforgue jusque dans son ironie, il a corrigé jusqu'à sa nonchalance. Celle de Laforgue

n'est pas encore civilisée, elle s'affiche ; celle d'Eliot est à l'abri de tout reproche d'impolitesse.

Quant à l'emploi des clichés littéraires, Eliot l'a pratiqué avec plus de soin : il a laissé Laforgue à ses chansons, il n'emploie que les expressions de bonne tenue : le résultat, c'est la perte de quelques effets comiques, mais un gain d'élégance.

Ceci est pourtant bien du Laforgue de la meilleure manière :

This music is successful with a " dying fall "
Now that we talk of dying—
And should I have the right to smile ?

(*Portrait of a Lady*)

Dans d'autre cas, l'emploi d'une citation a un autre effet : celui qu'a dans une sonate ou dans une symphonie l'emploi d'une mélodie empruntée... mais alors il ne s'agit plus de clichés, et plus d'influence de Laforgue.

En somme, je ne vois pas de différence essentielle entre l'art de T. S. Eliot et celui de Laforgue : je veux dire par là que si on donne le nom de symbolisme à celui de Laforgue, on peut aussi le donner à celui de T. S. Eliot. Eliot continue Laforgue, corrige et organise ses divagations, le redresse lorsqu'il s'effondre dans le sentimentalisme, même si ce sentimentalisme se cache pudiquement sous les habits de l'ironie, corrige sa diction qui n'est pas toujours en correspondance exacte avec ses émotions. Certains des poèmes d'Eliot que j'ai cités peuvent alors paraître très différents d'un poème de Laforgue : la dureté de l'expression, la clarté de la vision, les proportions bien gardées peuvent faire illusion ; mais il n'en est pas moins vrai que les procédés de Laforgue sont tous là, depuis la construction synthétique du poème jusqu'aux jeux verbaux. Eliot a joué si bien de ces instruments que la symphonie a paru toute neuve. De même Picasso avait trouvé dans Cézanne sa technique. Dans les deux cas il y a influence directe, puisqu'il y a évolution vivante.

5. — *L'Influence de Cortiège.*

Je me permets de citer le reste du passage de R. Aldington, qui à part les réserves que je me suis permis de faire, me paraît très juste. « Le poème de M. Eliot, *Mélange Adultère de Tout*, demande pour porter tout son effet, que le lecteur comprenne la référence

au poème de Corbière *Epave Mort-né*. Mais M. Eliot a complètement purgé le romantisme maussade de Corbière et la pitié de soi. Il est dur pour lui-même :

En Amérique, professeur ;
En Angleterre, journaliste ;
C'est à grands pas et en sueur
Que vous suivrez à peine sa piste.
En Yorkshire, conférencier ;
A Londres un peu banquier,
Vous me paierez bien la Tête,
C'est à Paris que je me coiffe
Casque noir de jemenfoutiste.
En Allemagne, philosophe,
Surexcité par Emporheben
Au grand air de Bergstaigleben ;
J'erre toujours de-ci de-là
à divers coup de tralà-là
De Damas jusqu'à Omaha.
Je célébrai mon jour de fête
Dans une oasis d'Afrique
Vêtu d'une peau de Giraffe.

On montrera mon cénotaphe
Aux côtes brûlantes de Mozambique.

Le désir de parodie, l'allusion à Verlaine, la compression, le ton de badinage avec lequel il glisse sur les faits d'une vie variée sont autant de caractéristiques de la poésie moderne. Tous les poèmes français de M. Eliot correspondent parfaitement au développement des poètes français de la plus jeune génération. Le ton désillusionné de *Lune de Miel* et l'étrange dialogue avec un garçon de restaurant sale du poème *Dans le Restaurant* trouveraient la haute approbation de nos « chers confrères ». Du moins peut-on être sûr que l'auteur des vers suivants dont l'infériorité à ceux de M. Eliot est très évidente, saluerait en lui un poète :

Voyez le vieux Goethe ; il sautille
Comme une chèvre sur le Vésuve ;
Il porte un livre grec, un herbier,
Un filet à papillons ;
Il casse des gros morceaux de Vésuve
Et en remplit ses poches,
Car la fin des vacances d'Eckerman
Approche... etc.

Il ne s'agit ici ni d'imitation ni de similarité de manière, mais d'un même stade d'intelligence qu'ils ont tous les deux atteint ».

Ceci nous dispensera de faire les rapprochements. Les poèmes français d'Eliot sont d'excellents pastiches, d'excellents exercices qui nous montrent à quelle discipline les poètes imagistes se soumettaient pour obtenir une sûreté technique qui leur aurait peut-être échappé. Un Français ne sera pas d'accord avec Aldington et ne pensera pas que le poème cité ici était le plus digne de l'être. Pour ma part je lui préfère celui-ci qui est plus correct et qui montre aussi une plus grande virtuosité :

Le Directeur.
 Malheur à la malheureuse Tamise
 Qui coule si près du Spectateur.
 Le directeur
 Conservateur
 Du Spectateur
 Empeste la brise.
 Les actionnaires
 Réactionnaires
 Du Spectateur
 Conservateur
 Bras dessus bras dessous
 Font des tours
 A pas de loup.
 Dans un égoût
 Une petite fille
 En guenilles
 Camarde
 Regarde
 Le directeur
 Du Spectateur
 Conservateur
 Et crève d'amour¹.

Les autres doivent plaire davantage à des étrangers, car ils ont plus de couleurs et plus d'images. A ce point de vue beaucoup plus important est *Dans le Restaurant*, poème réaliste qui se termine par cette très belle fuite vers un autre monde :

Phlébas, le Phénicien, pendant quinze jours noyé,
 Oubliait les cris des mouettes et la houle de Cornouaille,
 Et les profits et les pertes, et la cargaison d'étain :

1. *Poems*, p. 50.

Un courant de sous-mer l'emporta très loin,
 Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.
 Figurez-vous donc, c'était un sort pénible ;
 Cependant, ce fut jadis un bel homme, de haute taille.

(*Dans le Restaurant*) ¹.

C'est dans ce réalisme d'une extraordinaire intensité et d'une densité sans égale qu'Eliot a suivi de Bosschère, Pound et Corbière dans certains poèmes comme *Mr. Apollinax* ² et comme *Gerontion* ³, où chaque mot est une présentation d'un objet réel dépouillé de toute buée et de toute poussière, d'émotion ou de sentimentalisme. La poésie de Corbière est souvent entachée de ces défauts, mais la poésie française moderne n'a pas de poète plus massif, à la voix plus rocheuse, ni de vers d'un pareil cinglant :

— Seul — mais toujours debout avec un rare aplomb,
 crénelé comme la mâchoire d'une vieille,
 Son toit à coup de poing sur le coin de l'oreille,
 Aux corneilles bayant, se tenait le donjon,
 Fier toujours d'avoir eu dans le temps sa légende...

Dépouillé de son reste de romantisme, Corbière atteint la pure émotion esthétique par ces faisceaux d'images dans *Un Riche en Bretagne*, ou dans *Frère et Sœur Jumeaux*.

Systématisée, la méthode donne chez T. S. Eliot des poèmes de la force de *Rhapsody on a Windy Night*, ou de *Gerontion*. N'est-ce pas ici la diction de Corbière ?

My house is a decayed house,
 And the jew squats on the window sill, the owner,
 Spawned in some estaminet of Antwerp,
 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
 The goat coughs at night in the field overhead ;
 Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
 The woman keeps the kitchen, makes tea,
 Sneezes at evening, poking the peevish gutter.

(*Gerontion*) ⁴.

1. *Poems*, p. 55, repris en anglais dans *The Waste Land*. (iV-Death by Water. *Poems*, p. 80)

2. *Poems*, p. 31.

3. *ibid.* p. 39.

4. *ibid.* p. 39.

Évidemment dans certains poèmes, ceux qu'admirait tant Pound, Rimbaud avait atteint ce degré de détachement, et avec une grande harmonie, donné de ces tableaux où le réel est assez pur pour faire naître l'émotion esthétique. Mais c'étaient des *tableaux*, que Pound avec une grande justesse comparait à ceux de Cézanne. Eliot possède à la fois l'harmonie des proportions de Rimbaud et la liberté d'expression, le mouvement, le jaillissement d'images de Corbière.

6. — *L'influence de Gautier.*

Par Corbière et Rimbaud, nous rejoignons la tradition littéraire de Gautier. Nous avons vu que Pound et Eliot avaient profité de leur autorité pour mettre un frein à la trop grande aisance avec laquelle on produisait des vers libres en Amérique. Et, avec succès, ils avaient donné comme modèles leurs quatrains composés à la manière de ceux de Gautier : les disciples eurent bientôt d'autres disciples.

Mas au moment où il imite Gautier, Eliot est maître de sa méthode et maître des tours magiques de Gautier : en poète issu de l'imagisme, il sait la valeur du détachement, du constat direct et net. Il sait aussi combien de vers et même de strophes-chevilles il y a dans les premiers poèmes de Gautier et même dans ses *Émaux et Camées*. Il sait qu'il y a dans ses trois recueils des possibilités imparfaitement utilisées, et des perfectionnements qui doivent servir de modèles.

Certains dessins de strophe font surgir immédiatement le dessin qui a servi de modèle :

Grishkin is nice : her Russian eye
Is underlined for emphasis ;
Uncorseted, her friendly bust
Gives promise of pneumatic bliss.

(*Whispers of Immortality*)¹.

rappelle aussitôt :

Carmen est maigre — un trait de bistre
Cerne son œil de gitana.
Ses cheveux sont d'un noir sinistre,
Sa peau, le diable la tanna.

1. *Poems*, p. 57.

Cette imitation tourne à la parodie quand Eliot emploie les noms propres bizarres et harmants qu'aurait très bien pu employer Gautier ; ou encore ses accessoires de « couleur locale » :

Gloomy Orion and the Dog
Are veiled ; and hushed the shrunken seas ;
The person in the Spanish cape
Tries to sit on Sweeney's knees...

(*Sweeney among the Nightingales*) ¹

Enfin la construction de cette série de poèmes calqués sur Gautier est assez semblable à celle des poèmes d'*Emaux et Camées*. Gautier va de la surface vers la profondeur, complétant à chaque vers la description jusqu'au moment où il juge que l'effet est obtenu, et il s'arrête court, ou bien se permet exceptionnellement un commentaire, une comparaison très rapides pour ne pas ternir l'impression.

Ainsi, pour ces descriptions progressives, Gautier et Eliot usent des répétitions, des mouvements de phrases :

The couched Brazilian jaguar
Compels the scampering marmoset
With subtle effluence of cat ;
Grishkin has a maisonette.

The sleek Brazilian jaguar
Does not in its arboreal gloom
Distil so rank a feline smell
As Grishkin in a drawing room

et la finale :

And even the abstract Entities
Circumambulate her charm ;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

(*Whispers of Immortality*) ².

Pound et Eliot, l'un dans *Maunderley*, l'autre dans les poèmes où passe l'Américain-type Sweeney, dans *Burbank with a Baedeker*, *Bleinstein with a Cigar* ³, dans *Whispers of Immortality*, Mr. Eliot's

1. *Poems*, p. 61.

2. *Poems*, p. 57.

3. *ibid.*, p. 43.

Sunday Morning Service ¹, et surtout dans *The Hippopotamus* ², ont réussi à manier les outils de Gautier avec une dextérité égale à la sienne, et dans le cas de T. S. Eliot surtout, à faire des caricatures qui dépassent en puissance les dessins romantiques des *Emaux et Camées*.

Le meilleur exemple de ce genre d'imitation qu'on n'a pas l'habitude d'appeler parodie, puisqu'elle ne cherche pas à tourner son modèle en ridicule, mais qui emploie tous les autres procédés de la parodie, est *The Hippopotamus*, imité d'un poème des *Poésies Diverses*. Je les place en regard :

L'Hippopotame.

L'hippopotame au large ventre
Habite aux jungles de Java,
Où grondent, au fond de chaque
[antre,
Plus de monstres qu'on n'en rêva..

Le boa se déroule et siffle,
Le tigre fait son hurlement,
Le buffle en colère renifle,
Lui dort ou paît tranquillement.

Il ne craint ni kriss ni zagaies,
Il regarde l'homme sans fuir,
Et rit des balles des cipayes
Qui rebondissent sur son cuir.

Je suis comme l'hippopotame :
De ma conviction couvert,
Forte armure que rien n'entame,
Je vais sans peur par le désert.

(Gautier : *Poésies Diverses*).

The Hippopotamus.

The broad-backed hippopotamus
Rests on his belly in the mud ;
Although he seems so firm to us
He is merely flesh and blood.

Flesh and blood is frail and weak
Susceptible to nervous shock ;
While the True Church can never
[fail
For it is based upon a rock.

The hippo's feeble steps may err
In compassing material ends,
While the true Church need never
[stir
To gather in its dividends.

The 'potamus can never reach
The mango on the mango-tree,
But fruits of pomegranate and
[peach
Refresh the Church from over
[sea.

At mating time the hippo's voice
Betrays inflexions hoarse and odd,
But every week we hear rejoice
The Church, at being one with
[God.

1. *ibid*, p. 59.

2. *ibid* p. 53.

The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he [hunts;
God works in a mysterious way--
The Church can sleep and feed [at once.

I saw the 'potamus take wing
Ascending from the damp savan- [nas,
And quiring angels round him [sing
The praise of God, in loud hosan- [nas.

Blood of the lamb shall wash him [clean
And him shall heavenly arms en- [fold,
Among the saints he shall be seen
Performing on a harp of gold.

He shall be washed as white as [snow,
By all the martyr' d virgins kist,
While the True Church remains [below
Wrapt in the old miasmal mist.

(Eliot : *Poems*).

A considérer ce poème comme une parodie — et bien que l'auteur ne tienne pas à nous le présenter comme tel, il n'a pris aucune précaution pour nous empêcher de l'admirer sous ce jour — la réussite est admirable. Considéré comme poème spontanément conçu, la réussite est parfaite ; et enfin, si l'on sait qu'il a été composé après une patiente étude des qualités et des méthodes de Gautier, on admirera le parti que le poète anglais a pu tirer d'une technique et d'outils qui dans ses mains prennent une valeur plus grande, et dont on était loin de percevoir les possibilités.

Tout ce qui est dans le poème d'Eliot était pourtant dans celui de Gautier, ou plutôt dans son œuvre en général : répétitions, contrastes, répétitions des contrastes ; usage parfait des mots caricaturaux, des images ; procédés plus abondants chez Eliot que dans le poème de Gautier. Enfin, le poème de Gautier, excellent au début, s'achève d'une façon moins brillante : sa force caricaturale s'est

effondrée d'un coup, car le lien de ressemblance entre les deux choses comparées ne paraît qu'à la fin et ne s'impose pas tout le long du poème comme dans le poème anglais.

L'imitation est évidente dans le premier vers qui n'est qu'une traduction, dans l'idée qui dirige tout le poème, dans la vision, dans le rythme, à tel point qu'il me semble inutile d'insister : en pareil cas, les dissemblances sont plus importantes que les ressemblances.

Le but poursuivi par Pound et Eliot a été atteint : les formes strictes employées par Gautier, à travers leurs œuvres passèrent en Angleterre dans les poèmes de H. Read ; en Amérique dans ceux de Elinor Wylie, Hart Crane, A. Mac Leish, parmi beaucoup d'autres.

Mais là ne se borne pas l'influence de T. S. Eliot aux États-Unis. Il a sur les jeunes gens aujourd'hui une très robuste influence. On n'a pas trouvé pour exprimer l'ironie d'autres moyens que les siens, pour exprimer l'angoisse et le tragique pas d'autre technique que la sienne.

Il a enrichi l'imagisme, a rendu la formule apte à exprimer plus de choses. On avait reproché aux imagistes leur étroitesse de vision : sans rien perdre de leur précision, de la réalité de leurs images, il a donné au corps du poème la force de soutenir des objets plus variés, des observations plus diverses. En faisant cela il s'est rapproché du symbolisme français, non du symbolisme vague d'un Samain, ni du symbolisme de formes et de couleurs de Henri de Régnier, mais de celui de Baudelaire quand il exprime par des images très concrètes un tourment, de celui de Corbière quand il fait voir un objet, de celui de Laforgue, quand il habille d'ironie une émotion pliée aux tortures des bienséances et du monde.

CHAPITRE VII

CONCLUSION : LE SUCCÈS DE L'IMAGISME. LA PROPAGANDE DE POUND ET D'AMY LOWELL DANS *POETRY*

Ezra Pound disait en 1916 ¹ que le temps était passé où l'Amérique ne pouvait pas présenter en face de l'excellente équipe de poètes français, une équipe de jeunes digne de se mesurer avec elle. Il ajoutait que cette équipe n'existait que depuis 1912. Il avait été le premier à la composer lorsqu'il avait groupé les poètes de la première anthologie imagiste dont certains poètes ne figurèrent pas dans les anthologies suivantes, celles d'Amy Lowell, mais firent leur chemin tout aussi bien : William Carlos Williams, Skipwith Cannell James Joyce, John Cournos et Allan Upward. « Cette anthologie mit le feu » écrivait Flint, « sinon à la Tamise, du moins semble-t-il, à l'Amérique ² ».

Pound et A. Lowell, devinrent ainsi, à leurs manières très différentes, mais avec la même énergie, les directeurs des destinées poétiques des États-Unis.

Le mouvement imagiste déborda et couvrit de vers libres les revues les plus académiques des États-Unis. Pound rapporte les plaintes des éditeurs qui regrettaient de trouver dans leur courrier tous les matins d'innombrables imitations imagistes et vorticistes. Si l'on prend les numéros de *Poetry* qui ont paru de 1914 à 1918, on relèvera les noms suivants parmi bien d'autres qui sont ceux d'imitateurs plus ou moins habiles : Max Michelson, Clara Shanafelt, Rosalind Mason, Robert Alden Sanborn, Alice Corbin, Helen Hoyt, William Saphier, Dorothy Dudley, Muna Lee, Jeanne d'Orge, Mary Carolyn Davies, David O'Neil, Agnes Lee, Louis Gilmore. La plupart de ces gens n'ajoutent pas grand'chose à l'art de la poésie ; ils se contentent des formules dressées par Pound, mais presque

1. Ezra Pound : *Status Rerum*, *Poetry*, avril 1916.

2. V. plus haut. p. 83.

L'influence du Symbolisme français.

toujours leurs vers sont lisibles, et ils témoignent de la viabilité de ces formules.

Cette fureur conduisit même à la parodie : Deux poètes : Witter Bynner (sous le pseudonyme d'Emmanuel Morgan) et Arthur Davidson Ficke (sous le pseudonyme d'Anne Knish) publièrent en 1916 ce qu'ils appelèrent une anthologie sous le titre de *Spectra*. Le moment était bien choisi pour la mystification : beaucoup avaient terni leur nom à railler des vers qui leur paraissaient absurdes, alors qu'ils n'étaient que nouveaux, et déjà en passe de devenir classiques. On commençait à être plus prudent dans ses jugements. De nombreuses revues, parmi lesquelles *The Forum*, prirent au sérieux cette parodie comparable aux *Déliquescences* d'Adoré Floupette.

Le manifeste en est instructif : « Emmanuel Morgan, père de l'école poétique du *Spectre*, s'est intéressé pendant des années à la peinture, et commence maintenant à publier son œuvre en vers. Il est rentré dernièrement à Pittsburg, sa ville natale, après avoir vécu vingt ans à Paris. Il y a quelques années, il rencontra feu Rémy de Gourmont, et de cette rencontre naquit une amitié intime. C'est Rémy de Gourmont, affirme-t-on, qui suggéra à M. Morgan d'écrire dans cette nouvelle forme qu'il avait inventée. M. Morgan pourtant ne prétend pas que M. de Gourmont ait accepté les théories poétiques formulées et exprimées dans *Spectra* ».

Ces auteurs faisaient ainsi la satire des mouvements poétiques modernes, des imagistes en particulier, raillant leur séjour à l'étranger, leur culte de l'œuvre de R. de Gourmont. Leurs théories littéraires n'étaient pas plus ménagées. On reconnaît ici quelques allures des préfaces des anthologies imagistes : « C'est l'intention du groupe spectrique de pousser l'expression poétique vers de nouvelles possibilités. — d'atteindre un brillant d'expression tout frais, par une méthode qui n'est pas très différente des méthodes employées par les peintres futuristes ». Ceci encore donne bien les intentions des parodistes : voici des métaphores dignes d'Amy Lowell : « " If the Spectrist wishes to describe a landscape, he will not attempt a map, but will put down those winged emotions, those fantastic analogies which the real scene awakens in his own mind. In practice this will be found to be the vividest of all modes of communication, as the touch of hands quickens a mere exchange of hands " »

1. Anne Knish and Emmanuel Morgan : *Spectra*. New York, M. Kennerly, 1916. V. aussi : W. Bynner : *The Spectric Poets*. *New Republic*, novembre 1918.

...ou encore : " The Spectric method is as yet in its infancy... " On remarque aussi les allusions à l'art oriental qui plut tant aux imagistes et la même justification de l'emploi également légitime du vers libre et du vers régulier. Les deux complices se dénoncèrent : la ruse jeta un peu de ridicule sur quelques uns, fit de la publicité pour les auteurs et les mouvements poétiques qu'ils avaient l'intention de railler.

Les années 1912 et 1913 furent deux années très douteuses, où l'air était lourd, où les poètes se déplaçaient avec des mouvements gênés. Les deux années 1914 et 1915 furent deux années de détente et d'expansion, où le feu se répandit avec des crépitements et brûla des tas de bois mort et sec. Kreymborg a eu l'impression d'une guerre civile : les assaillants ont eu vite la victoire.

Comme en France c'est le vers libre qui a été la nouveauté la plus frappante et c'est lui qui a fait les frais de la bataille. Et pourtant « vers 1912 », selon le témoignage de T. S. Eliot, « il était impossible de publier des vers libres en dehors des revues où Pound avait de l'influence ¹ ». Amy Lowell usa aussi de son influence, battilla et emporta l'appui des critiques. Mais à Pound revient l'honneur de la première inoculation vers-libriste. *Poetry* comme les autres hésitait à juger ses premiers vers libres, et doutait de l'efficacité de ce nouvel outil. Rabindranath Tagore était à Chicago ; on lui montra les vers dont il dit que c'était la seule poésie qu'il eût trouvée en Amérique. Cette parole sacra Pound poète, et le vers libre devint légitime.

Les mêmes arguments utilisés par les symbolistes français pour défendre leur vers libre et ceux utilisés par leurs critiques pour le combattre, servirent à Amy Lowell et à ses adversaires dans cette bataille. Mais, il faut bien le reconnaître, ces adversaires ne montrèrent pas beaucoup de force, et vers 1915 les poètes de talent qui s'exprimaient en vers classiques étaient assez peu nombreux. Conrad Aiken est une exception et les quelques articles qu'il écrivit sur la question étaient plutôt dirigés contre l'abus qu'on commençait à faire du vers libre que contre son principe même. E. A. Robinson est une autre exception, mais il n'a pas écrit une ligne contre les poètes nouveaux et lorsqu'on lui demanda son avis, il répondit

1. V. Ezra Pound, *his technique and poetry*, New-York, Knopf, 1918. — V. aussi Aldington (*Little Review*, mars 1915) : « For in 1911, when H. D. began to write the poems I am considering, vers libre was practically unheard of outside of France. »

qu'il les appréciait, mais que son talent était dans le maniement du vers régulier.

Pound et Amy Lowell ne furent pas les seuls lutteurs. Harriet Monroe elle-même écrivit dans sa revue quelques articles où elle faisait dériver le vers libre anglais du vers classique, comme Kahn montrait que le vers libre français pouvait se baser sur les mêmes fondements que le vers de Racine. Elle terminait en indiquant les innovations de Vildrac et Duhamel ¹. J. G. Fletcher, de son côté se querella avec les collaborateurs des grandes revues, avec R. M. Alden qui avait écrit un article contre le vers libre. Hors du groupe imagiste, Eunice Tietjens qui parle des « dangers spirituels d'écrire des vers libres ² » est prise à parti par Arthur Davison Ficke. Mais Amy Lowell fut seule à se servir d'engins modernes.

On peut dire sans grande peur de se tromper qu'elle est la mieux renseignée sur la technique scientifique du vers libre : elle ne s'est pas contentée de lire les ouvrages français qui traitent la question et qu'elle connaît parfaitement : elle a refait, nous l'avons vu, les expériences faites par l'abbé Rousselot. Aussi son autorité seule est valable pour trancher la question des origines du vers libre américain. Alors qu'on reprochait à cette nouvelle technique son manque d'originalité, faisant dériver l'idée de Meredith (John Livingston Lowes), de Whitman (assez souvent), de Stephen Crane, Amy Lowell répéta bien haut que le vers libre moderne dérivait du vers libre employé par les symbolistes français. Les platitudes de ses adversaires ne tinrent pas devant ses connaissances. On peut limiter l'influence d'Amy Lowell, mais le succès du vers libre et surtout sa popularité lui reviennent à elle plus encore qu'aux plus parfaits artistes Pound et H. D. Certes, dès 1919 une réaction s'était formée qu'avait amenée cette avalanche de vers libres, mais la mort d'Amy Lowell fut un plus rude coup porté aux formes libres et activa le retour aux formes classiques.

Le succès du vers libre, malgré les critiques, fut instantané. Pour beaucoup c'était tout l'imagisme, comme en France, pour quelques imbéciles, le vers libre, c'était tout le symbolisme. Dès 1916, Edward Storer remarquait dans *The New Republic* : « Le vers libre n'est déjà plus une expérience, même plus un mouvement nouveau. Presque tous les poètes modernes l'emploient soit exclu-

1. H. Monroe : *Rhythm of English Verse, Poetry*, novembre-décembre 1913.

2 *Little Review*, novembre 1914.

sivement, soit en complément à sa contre partie, le vers régulier ¹ ». Robert Cutler, en 1917 remarque aussi que « le monde est noyé sous les vers libres ² ».

Ce même auteur, considérait que le mouvement avait vieilli et qu'on pouvait commencer à prendre conscience de ses résultats. Non, il ne faut pas confondre vers libre et imagisme, mais les deux choses : la théorie des images élaborées, des mots justes, et la pratique générale du vers libre ont débarrassé la langue des poètes de ce jargon fait de clichés, de rythmes et d'expressions usés, de cadences enfantines, " abject, slavish, tired, jogtrot, copycat poetry ³ ". C'est aujourd'hui ce que l'on pense du mouvement vers-libriste amené de France par les imagistes : il a enterré de nombreux poètes assez accrédités auprès des directeurs de grandes revues, a transformé en quelques années les idées de la masse versifiante ; et surtout il a rejeté dans le passé l'idée des vers de société, de la perfection vide, du dictionnaire de rimes, l'idée d'une poésie qui ait d'autre rôle que d'exprimer des sensations, des émotions sur le rythme même de ces émotions. Ce sont des services dont on lui est aujourd'hui très reconnaissant.

Un esprit de liberté souffla. Aldington exprime un sentiment assez général en disant : « L'artiste doit nier et désapprouver les principes érigés par ses ancêtres pour garder intact leur grand principe de liberté ⁴ ». C'est parce que Rémy de Gourmont représentait pour eux cet esprit d'indépendance qu'il a eu de si nombreux admirateurs à cette époque, et que E. Pound le propose à ses compatriotes pour les civiliser.

Rémy de Gourmont, malgré les hommages que lui rendent tout le groupe imagiste, et certains auteurs comme Havelock Ellis et Huneker, malgré toutes les études qui parurent sur son œuvre, malgré le grand nombre de traductions qui parurent de ses essais, n'eut qu'une influence indirecte sur les poètes de 1916 ou 1917, et à travers les imagistes. Ce n'est qu'un peu plus tard que son influence, et surtout celle des dissociations d'idées, se fit sentir sur le radicalisme intellectuel. Je prends donc cette occasion de corriger la fausse perspective que pourrait donner l'étude exclusive des poètes imagistes.

1. Edward Storer : *Form in Free Verse*. *New Republic*, 11 mars 1916.

2. Robert Cutler : *And the Flood Was Forty Days Upon the Earth*. *Nation*, février 1917.

3. E. Pound dans *Poetry : Status Rerum*, (avril 1916.)

4. Aldington : *Free Verse in England*. *Egoist*, 15 septembre 1914.

Aiken remarquait aussi : « Aujourd'hui la mode est à l'individualisme à tout prix ¹. Le résultat en est un acharnement vers la nouveauté, et la condamnation trop hâtive de tout ouvrage qui à la première lecture ne paraît pas extraordinairement original. » Il y eut en effet ce dédain du banal, et ce culte de l'original. Mais qui songerait à s'en plaindre quand on se rappelle l'atonie où baignait la poésie en 1910 ? Le goût de l'excentrique reparait à toutes les époques de production poétique, où l'originalité se manifeste par des excès de gestes juvéniles. Du reste, les excentricités que blâme Aiken ne surprendraient pas beaucoup quiconque a assisté à l'évolution du symbolisme français. C'est seulement en Angleterre et en Amérique que Pound pouvait passer pour un mystificateur dont le seul but était d'étonner en exhibant tous les mois un nouvel auteur français dont il ordonnait l'imitation, en menaçant des dents et des ongles. Amy Lowell contribua aussi à donner cette impression, mais plus par l'extraordinaire de sa personne que par l'originalité de ses vers, par ses habitudes de vie que par ses articles de revue.

Malgré tout, de 1910 à 1920, il y a une vraie vie poétique en Amérique : les poètes ne sommeillent pas au coin du feu dans la banlieue de Boston ; s'ils ne cherchent pas à étonner le bourgeois, c'est que le bourgeois en Amérique n'en est pas digne ; il leur suffit de railler les directeurs de revue et de les convertir.

Grâce à Pound, qui travaille pour les poètes, et grâce à Amy Lowell qui travaille pour tout le monde en même temps, depuis certains poètes jusqu'aux universités, aux clubs de femmes et au clergé, c'est-à-dire le plus de monde possible, on enregistre un certain nombre d'idées justes ou vagues, mais qui tournent les esprits vers autre chose que la critique poétique de Wordsworth, les vers de Longfellow ou la morale républicaine de Walt Whitman. Qu'il s'agisse de vers libre, d'images, de symbole, de poésie française, c'est de choses neuves qu'on parle, et enfin de technique. Amy Lowell manquait à un extrême degré de sens critique, de mesure et d'ironie, ce qui rendit le plus grand service à ses contemporains. Il fallait que quelqu'un descendît dans la rue pour haranguer : elle s'en chargea ; il fallait dire des choses neuves qui, pour commencer, ne fussent pas trop exotiques. La masse des poètes de second ordre, ignorante et énergique, s'enflamma. Les sottises et

1. C. Aiken : *The Impersonal Path*, *Poetry Journal*, décembre 1916.

les inepties furent aussi nombreuses qu'autrefois, mais les questions étaient mieux posées : il ne s'agissait plus de religion, de morale ou de psychologie. On commença à s'habituer à l'idée que la poésie était un art, et un art savant qui demandait des outils et du travail.

Ce n'est pas Amy Lowell qui pouvait enseigner la valeur du travail patient, de la recherche de la perfection du style. Les articles et les vers de R. Aldington, les poèmes de H. D., et surtout les écrits de Pound furent les éducateurs des États-Unis. Eliot disait en 1918 qu'il y avait bien peu d'écrivains sérieux qui eussent quelque chose, et que toute discussion sur la poésie devait à un moment retomber fatalement dans la discussion des idées de Pound. Il faut aussi se rappeler qu'il apporta à *Poetry* le ton révolutionnaire, que ce magazine retomba à la valeur de sa directrice le jour où il l'abandonna. Pound n'est pas un critique, si l'on demande à un critique des articles où des idées neuves et justes s'enchaînent dans « le marbre de la logique », mais il a le don de voir juste et surtout de dire ce qu'il convient de dire à un moment donné et sur le ton qu'il faut. Il sait crier, il ne sait pas discourir. C'est ainsi qu'il a pratiqué quelques bonnes opérations et qu'il continue aujourd'hui à donner de la santé aux lettres américaines.

De cette action est sortie une ébauche de critique américaine et on peut espérer que ce genre se développera, et que l'œuvre d'Eliot ne sera plus une exception. Dès 1914, *The Little Review* avait pris conscience de ce besoin : Un article d'introduction expliquait les intentions de la nouvelle revue qui étaient la recherche de cet art oublié : « La critique en tant qu'art n'a pas fleuri dans ce pays. Nous vivons trop vite pour avoir le temps d'exercer nos facultés d'appréciation ; et, en somme, le mot critique n'a qu'un synonyme qui est appréciation... Une critique qui soit créatrice, tel est notre but ¹ ».

Vers une critique de la poésie s'acheminent les poètes : vers une critique pratique qui aide le poète lui-même dans son effort et ses recherches techniques. Pound est le premier maître dans ce genre de critique, suivi par T. S. Eliot, le vrai maître. A côté d'eux, Aiken a essayé, mais sans grand succès, de grouper ses goûts en une méthode critique. A défaut de synthèse, il obtient une justesse de jugement qui fait de son livre *Skepticisms* un des meilleurs qui

1. *Announcement, Little Review*, mars 1914.

aient été écrits sur la poésie américaine en Amérique. Il n'a pourtant orienté personne. Aiken n'est pas très loin d'Eliot quand il interprète Nicolas Kostylef, ou quand il juge Jean de Bosschère¹, mais il n'est pas arrivé à la condensation et à l'objectivité systématique de T. S. Eliot². Un autre critique qui a travaillé dans la même direction, mais resté encore plus loin du but est Bodenheim. Il est encore entaché de symbolisme vague et d'imagisme imprécis. Là encore de simples goûts personnels et des développements indécis montrent que l'auteur ne fait qu'interpréter les trouvailles de ses prédécesseurs. Il entrevoit que le style est en somme ce à quoi doit revenir toute discussion sur la poésie, mais écoutez ce qu'il dit : « Le style littéraire est seul resté un domaine relativement délaissé, parce que la plupart des écrivains depuis le commencement de l'ère chrétienne ont toujours été retenus par un message ardent dont, croyaient-ils, le monde avait besoin, ou par quelque situation qui ferait agir le monde différemment³ ». ... Ceci est du T. S. Eliot mal assuré : « La poésie pure est l'expression vibrante de tout ce qui est délicat et clair et que des émotions superficielles ne rattache pas aux sentiments des hommes envers eux-mêmes ou la nature. » ou bien : « La vraie poésie atteint les plateaux de l'imagination subtile, isolés des croyances humaines et des sentiments humains

1. V. *Skepticisms*, pp. 32 et 160.

2. Conrad Aiken est un des poètes les plus fameux de cette génération. Pour exprimer une tristesse et une nostalgie très grandes, il a emprunté à beaucoup de maîtres des moyens. Il se doit en partie aux romantiques anglais de la lignée de Keats à Masfield. Puis il a suivi mais avec beaucoup de réserve l'évolution de la littérature américaine : Fletcher et Eliot l'ont influencé. *Turns and Movies* (1916) et *the Jig of Forslin* (1916) où il prend à Théophile Gautier un sujet, le montrent orienté vers la recherche d'une poésie musicale de mots et de rythme, qui est bien encore une sorte de symbolisme attardé. C'est surtout de 1917 à 1920 qu'il est influencé par l'œuvre d'Eliot. Cette influence est très nette dans des vers de ce ton :

It is morning. I stand by the mirror
And tie my tie once more.
While waves far off in a pale rose twilight
Crash on a white sand shore.

Certains poèmes d'Eliot (peut-être *Pruvrock* ou *Portrait of a Lady*) ont pu compléter ses idées sur la possibilité de symphonies en poésie, où les émotions seraient employées pour leurs résonances et leurs accords, où le poème pourrait se diviser en parties équivalentes aux mouvements de la symphonie. Il s'isole des imagistes et du grand courant de la poésie de ce temps, en cultivant le nébuleux, la « musicalité » dans le sens qu'auraient donné au mot certains symbolistes comme Verlaine ou Samain. Sa tradition se rattache à l'Angleterre, mais aussi à Lanier, et au symbolisme français.

3. Bodenheim, *Little Review*, octobre 1917.

fondamentaux ¹ ». Les mêmes préoccupations stylistiques occupent Hartley Marsden dans *The Little Review*, préoccupations fécondes et légitimes mais non légitimées par une critique constructive dans son cas. « Je crois devoir me compter au nombre de ceux qui aiment l'irradiation stylistique : le soleil ne me suffit pas, il me faut le rayonnement de la facette prismatique, l'iridescence autour de la sphère ² ». On ne peut vraiment pas s'en tirer avec des métaphores de ce genre. C'est pourquoi on ne peut pas exagérer l'importance de T. S. Eliot qui *construisit* sa critique.

Pound n'a pas, je le répète, construit la sienne : ses idées sont assez définitives pour qu'il se passe de système. Ses articles sont des conseils pratiques et sûrs, qui répondent à des besoins immédiats. Dès 1915, il a montré comment on pouvait corriger les défauts de la littérature américaine ; il a publié ses prescriptions et ses prohibitions, et donné comme modèles les meilleurs ouvrages de la littérature mondiale ; il a présenté les chefs d'œuvres du moyen âge, puis ce qu'il y a de meilleur dans la littérature française contemporaine : « Il faut » écrit-il, « faire naître une critique de la poésie qui soit basée sur la poésie mondiale, sur les œuvres les plus parfaites ³ ».

C'est avec cette intention qu'il présente en Amérique les poètes français modernes. A partir de 1912, il ne cesse de les faire intervenir dans tous les débats littéraires. Bien entendu, il fait aussi intervenir les auteurs d'autres pays et d'autres époques : pour donner à ses compatriotes une idée de l'image, il cite Rimbaud, mais aussi Catulle ; pour leur donner une idée du degré d'intensité que peut atteindre un style poétique, il cite Corbière, mais aussi Villon. Mais c'est aux Français d'aujourd'hui qu'il revient le plus volontiers, parce qu'ils sont plus rapidement assimilables.

S'il cherche à les apprécier sur une échelle universelle, il devient forcément très sévère. Il n'a pas comme Amy Lowell l'indulgence sentimentale et naïve d'un francophile ; c'est parce qu'il juge que les Français modernes sont supérieurs aux modernes de tous les autres pays qu'il les donne en modèles aux américains.

Il faut distinguer deux côtés différents dans la propagande de Pound : tantôt il s'arme d'un nom, celui de Rémy de Gourmont par exemple, pour combattre la barbarie américaine ; Rémy de

1. Bodenheim : *What is Poetry ? New Republic*, 22 décembre 1917.

2. Bodenheim : *Little Review*, octobre 1917.

3. Pound : *Renaissance I, Poetry* ; février 1915.

Gourmont lui prête le prestige de son nom d'une part et d'autre part quelques idées de pur bon sens qui sont autant de flèches pour son arc ; il s'est servi plus récemment de Confucius de la même manière ; tantôt il présente les poètes français comme les meilleurs représentants de la technique poétique moderne, ou ce qui lui paraît être la technique poétique moderne : Rimbaud (mais pas le Rimbaud des *Illuminations* ou du *Bateau Ivre*), Corbière et Laforgue. Ses idées peuvent paraître discutables. Il nous semble qu'il y a chez Mallarmé et dans les *Illuminations* des méthodes plus modernes que dans *Vénus Anadyomène*, dans toute l'œuvre de Corbière et peut-être même dans celle de Laforgue ; que la poésie d'Apollinaire mène plus loin que celle de Romains qui paraît à Pound l'homme le plus important de sa génération. En tout cas, ses idées sont acceptables et sont certainement celles que réclamait le moment. De 1912 à 1920, il présente Corbière comme le maître de la poésie la plus intense, Corbière et Laforgue comme les maîtres de l'ironie et de la satire, Corbière et Gautier comme les maîtres du style net et dur ("hard"). Cette propagande, il l'a dirigée patiemment et toujours à propos d'un problème artistique à résoudre pour un besoin immédiat. On lui a reproché son engouement parce qu'on ne voyait pas sa sévérité et la masse d'auteurs français très importants qu'il négligeait ou désapprouvait ; on a cru à une passion irraisonnée pour la littérature française contemporaine. Mais par son travail constant, il a fait entrer dans les esprits sérieux des idées qui, même lorsqu'elles n'étaient pas d'une grande originalité, étaient nécessaires et justes.

Si Pound a enseigné le style poétique, A. Lowell a enseigné le vers libre.

Amy Lowell a fait des conférences de vulgarisation, écrit des articles de propagande, donné des récitals : elle lisait admirablement la poésie française, savait communiquer à son public son enthousiasme, et user des bons sentiments de l'humanité pour faire aimer les lettres françaises ; « Il est étrange que tandis que tant d'Américains et d'Anglais se rendent en France tous les ans, si peu d'entre eux dans l'un ou l'autre pays aient vu à quels sacrifices et quels sérieux efforts les Français pouvaient se soumettre, avant que la dernière guerre leur ait ouvert les yeux. Mais ceux qui connaissaient leur littérature ne furent pas surpris ¹ ». Amy Lowell de tous les

1. Préface à *Six French Poets*.

imagistes eut le plus grand public. Ses livres de vers se vendirent comme des romans. Ses études sur les poètes français seules touchèrent un grand public, ayant été écrites pour le public. Il n'y a pas dans son livre *Six French Poets* une idée que n'ait déjà exprimée un critique français : la présentation même est celle qu'on attend d'un conférencier populaire : pour chacun des six poètes A. Lowell s'efforce de relater les faits marquants de sa vie avec accompagnement d'anecdotes, puis au fur et à mesure elle prend dans l'ordre chronologique les œuvres de ces poètes, cite de longs poèmes — en général ceux cités dans l'anthologie de Van Bever ¹. Mais c'est elle qui a rendu familiers aux Américains les noms de Paul Fort, Francis Jammes, qui les a rendus assimilables aux esprits moyens. Elle remarquait en 1915 ² que la *Public Library* de Boston ne contenait pas un seul volume de Paul Fort ; elle en donne des explications très bienveillantes à l'égard des bibliothécaires : « Ces dignes messieurs qui achètent les livres français pour les bibliothèques publiques ne sont pas tout à fait dans le mouvement, et une prose qui se met subitement à rimer est chose redoutable dans une langue étrangère ». Apollinaire avait déjà indiqué que la bibliothèque de New-York avait fait venir toutes les œuvres de Henri de Régnier en bloc, lorsqu'il était devenu académicien, car elle n'en possédait pas une. Je préfère croire avec Apollinaire que l'on aimait attendre qu'un homme fût sacré poète par l'académie pour acheter ses œuvres. Quoiqu'il en soit, c'est beaucoup grâce à Amy Lowell, et à sa propagande qu'on trouve maintenant dans toutes les grandes bibliothèques des États-Unis non seulement les œuvres de Paul Fort et de Henri de Régnier, mais presque toutes les œuvres qui comptent dans la poésie française moderne.

Pound et A. Lowell ne sont pas les seuls à avoir popularisé les poètes français. Après eux s'étend toute une liste d'agents de change assez prospères. Il faut dire aussi que la guerre enflamma les curiosités pour tout ce qui était français. La mort de Verhaeren fut la cause d'un grand nombre d'oraisons funèbres. Paul Fort, après les articles d'Amy Lowell, a été étudié par Richard Aldington et vit paraître un peu plus tard une traduction de ses ballades par Newberry (1923). Rémy de Gourmont a été étudié par Hunker, Burton Rascoe et Aldington qui devait donner en 1928 des morceaux

1. Elle prétend que cette façon de construire ses conférences est nouvelle ; elle ne l'est pas en France.

2. Préface à *Six French Poets*.

choisis de ses œuvres. Max Michelson, dans *Poetry*, R. Aldington dans *The Little Review*, avant Pound, Paul Rosenfeld dans *The New Republic* tiennent leurs lecteurs au courant de la littérature française avec des points de vue différents. Havelock Ellis écrit sur Rémy de Gourmont, sur Henri de Régnier dans la *North American Review* ; et, peu à peu les grandes revues s'ouvrent à ce nouveau sujet. Quant aux plus petites revues qui voient le jour vers 1915, elles n'hésitent pas à publier non seulement des articles sur ces poètes, mais encore à publier de leurs vers. Après *The Egoist*, *The Little Review*, etc ; les grandes revues commencent à publier des traductions des meilleurs poètes : ainsi *Books* publie beaucoup de Verlaine, de Baudelaire et de Mallarmé ; Le *Library Digest* du P. Fort et du Verhaeren. Théodore Stanton, dans ses superficielles chroniques du *Mercury de France*, se plaît à remarquer l'intérêt grandissant que prennent les poètes américains aux sujets français et à la technique française. Le 1^{er} mars 1916 il note : *Eris, a Dramatic Allegory*, par Blanche Shoemaker Wagstaff, poème philosophique où sont définies les idées du pragmatisme et qui est dédié à Bergson ; *The Falconer of God* de William Rose Benét dont il dit : « un puissant sentiment français influence ces pages, nous trouvons ces titres : *le Baiser de Rodin*, *le Café Tortoni*, *la Vivandière* etc. » — il y trouve aussi des rappels de Zola, Monet, Claudel, Baudelaire etc. — Le 1^{er} avril 1916 il note que P. Claudel vient d'être traduit en anglais pour la première fois : *Connaissance de l'Est* a été traduit sous le titre *The East I Know* — il note une étude sur Henri de Régnier dans *The Nation* par Stoddart Davey : *A French Poet of Yesterday*, des traductions de Maeterlinck et de Cammaerts. J'ai ailleurs dressé une liste des critiques publiées en Amérique sur les poètes français¹ ; un coup d'œil jeté à cette liste suffit à montrer qu'un intérêt pour la France, une pénétration de culture française ont gagné le pays¹.

Il semble donc que dans le sillon imagiste se soient mêlés des éléments disparates qui ont contribué à rétablir en Amérique l'influence littéraire de la France. Il convient tout de suite de remarquer que le nombre des articles parus en Angleterre sur la poésie française est bien plus limité ; si l'on peut dire que la masse de la poésie américaine est nourrie de technique française, la poésie anglaise n'a pas suivi cette influence. Il y a séparation : l'Angleterre est

1. V. *L'Interprétation Américaine de la Poésie Française*.

restée ce qu'elle était avant 1914 : elle a eu les mêmes occasions de se développer que la poésie américaine et elle semblait être partie aussi résolument. Mais l'imagisme est passé sur elle sans l'affecter. Les Américains ont reçu le choc qui a précipité dans leur pays des réactions très intéressantes : peut-être l'imagisme a-t-il rendu l'Amérique à une tradition artistique que l'imitation facile et stérile de l'Angleterre lui avait fait perdre. La vie que ce petit mouvement lui a rendu en même temps que l'influence française qu'on rencontre à presque tous les tournants, à la base de toutes les innovations, semblent bien prouver que c'est, comme à l'époque de Jefferson, la vie intellectuelle de la France qui est la plus apte à pénétrer l'Amérique.

Tout mouvement qui a tenté de donner à cette poésie un caractère national sans l'aide de l'extérieur a échoué : les œuvres de Masters, de Sandburg ¹, de Frost sont des exceptions et n'ont pas créé de mouvements qui les imitent. Le mouvement imagiste a gagné tout le pays qui semblait prêt à le recevoir : l'influence de la France qui avait déjà saisi toute la peinture a saisi la poésie avec la même sûreté.

Certains ont été surpris de voir les banalités publiées dans *Poetry* en 1913 par Pound donnant des conseils aux poètes pour révolutionner toute la poésie. On ne se rendait pas compte que ces conseils, Pound les avaient tirés de l'étude des traditions latines de la poésie européenne, de Browning, de Flaubert, de T. E. Hulme qui connaissait bien les symbolistes français. C'étaient des lieux communs : Pound aime le bon sens quand il est puissant ; c'étaient des lieux communs qu'il fallait émettre à ce moment précis. Comme ils étaient attendus et comme ils étaient l'essence de la culture latine, ils animèrent les intelligences et les préparèrent à goûter une littérature dont Pound les avait distillés.

La poésie française prend une influence de plus en plus rayonnante et dépasse les limites que lui assignait Pound. On voit maintenant Mallarmé, Rimbaud, Laforgue montrer aux poètes américains l'art d'exprimer le rêve, les émotions complexes, l'art de

1. Accidentellement, la poésie française a exercé sur Carl Sandburg qui n'appartient pas à la tradition examinée ici, une influence assez prononcée. Sandburg a lu les Français contemporains, et il admire en particulier Paul Fort et Verhaeren (V. la courte préface qu'il a écrite pour la traduction des *Ballades Françaises* faite par John Strong Newberry, 1922). Sa forme rappelle souvent celle de Fort : il a certains procédés d'énumération et de rythme qu'il emploie avec beaucoup plus d'énergie et qui font paraître la manière de Paul Fort très anémique.

manier l'ironie. Ce sont ces formes plus souples et plus riches qu'emploient les nouveaux poètes, et l'on peut dire que la poésie aux États-Unis se sert de cette langue nouvelle inventée par les maîtres du symbolisme français.

Eliot, plus que Pound, a entraîné la poésie vers cette manière. Mais Eliot est un maître dangereux à suivre. Il a très bien fait pour lui-même ; mais l'imiter c'est imiter des imitations de Laforgue et des élizabéthains ; étudier son art, opérer d'autres combinaisons que les siennes et à son exemple serait juste, mais bien peu en ont trouvé de meilleures que celle des symbolistes et des élizabéthains ; ses imitateurs le suivent de trop près au lieu de s'efforcer à le dépasser. Ils ont aussi perdu les qualités stylistiques que Pound leur avait enseignées. Mais sa critique reste la base la plus solide de la conception moderne de la poésie.

C'est à son activité et à celle renouvelée d'Ezra Pound qu'est consacrée la troisième partie de ce travail.

TROISIÈME PARTIE

DIFFUSION DE L'INFLUENCE FRANÇAISE

L'INFLUENCE DE RIMBAUD, MALLARMÉ, LAFORGUE, etc. SUR UN NOUVEAU PARLER POÉTIQUE

En 1917 paraît la dernière anthologie imagiste ; vers 1920, *Poetry* cesse d'être la revue importante qu'elle était. Des vrais imagistes américains, H. D. et Pound sont les seuls à avoir de l'influence, encore H. D. est-elle plus admirée qu'imitée ; Amy Lowell, malgré toute sa propagande, intéresse plus le public que les poètes ; du reste le vers libre, son grand sujet de dispute, est une cause depuis longtemps gagnée.

C'est maintenant *The Little Review* qui avec Pound et T. S. Eliot devient le centre des forces poétiques. Là l'influence française et l'intérêt pour la poésie française sont beaucoup plus vifs qu'à *Poetry*, et d'une autre nature. Tandis qu'à *Poetry* on admirait surtout les vers-libristes disciples des grands poètes du XIX^e siècle, de Rimbaud, et de Mallarmé, c'est vers les maîtres qu'on se tourne ici. A. Lowell avait eu un succès rapide en présentant les poètes secondaires, Pound et Eliot eurent un succès moins rapide et plus durable en donnant comme modèles à leurs contemporains Gautier, Corbière, Laforgue et Rimbaud.

CHAPITRE I

POUND, ELIOT ET THE LITTLE REVIEW

La revue anglaise *The Egoist* avait, nous l'avons vu, pris la direction de la poésie nouvelle. De 1914 à 1918, c'est elle qui présente l'imagisme, puis T. S. Eliot, puis quelques autres poètes américains, Marianne Moore par exemple. La revue américaine *Poetry*, créée par des gens de bonne foi, mais qui n'avaient pas de vues très originales, avait été animée par l'imagisme. En 1917, Pound s'en sépare et accepte l'invitation de Margaret Anderson à se joindre à son entreprise : *The Little Review*. En mai de cette même année il se présente en expliquant ainsi sa défection : « Je dois dire pour justifier *Poetry*, et me justifier moi-même, que *Poetry* n'a jamais été « l'instrument » de mon « radicalisme ». Je respecte Miss Monroe pour tout ce qu'elle a fait pour soutenir la poésie américaine, mais dans la direction de son magazine, ma voix et mon vote n'ont jamais été que la voix et le vote d'une minorité ¹ ». Harriet Monroe avait gardé des illusions sur le « cœur » de la démocratie américaine, « la voix » de l'ouest et « l'âme » de Chicago. Depuis le départ de Pound et de ses amis, elle s'est redonnée tout entière à cet idéal poétique.

Au contraire, du côté de la *Little Review*, on aime le mépris du vulgaire qui est « l'inévitable sentiment de quiconque, homme ou femme, observe les acrobaties des mouches sur la place du marché. Ce n'est pas là une pose hautaine. C'est un fait que l'humanité est ce qu'il y a de plus stupide et de plus honteux sur la planète — que ce soit de sa faute ou non n'entre pas en considération quand on mesure des valeurs. Vous ne reprochez rien à l'humanité en disant cela ; il n'est pas intéressant de faire des reproches ; ce qui est intéressant c'est de mettre dans une forme durable la vérité de ces constatations ² ». Tel est l'égoïsme auquel avait abouti ce

1. *Little Review*, mai 1917.

2. Margaret Anderson, *Little Review*, juin 1917.

mouvement individualiste que nous avons observé vingt-cinq ans auparavant nourri de Nietzsche. On a assez reproché à la *Little Review* comme à quelques autres revues de la même époque le mépris qu'elles affichaient pour la « vie ». Des lettres arrivèrent à la rédaction demandant pourquoi la revue ne s'intéressait pas à la guerre : « parce que », répondit-on, personne parmi nous ne considère la guerre comme un sujet légitime ou intéressant pour l'art, car elle n'est pas un foyer d'émotion pour les peuples qui y sont engagés ¹ ».

La *Little Review* semble donc être à plusieurs titres désignée pour remplacer ou tout d'abord compléter l'œuvre entreprise par *The Egoist*.

« Autant que possible, j'aimerais que la *Little Review* aidât et soutînt l'*Egoist* dans son œuvre. Je ne crois pas qu'on puisse trop souvent remarquer que depuis quatre ans l'*Egoist* a publié en feuilleton, avec des difficultés très considérables la seule traduction connue des *Chevaux de Diomède*, la meilleure traduction du Comte de Gabalis, le chef d'œuvre de James Joyce : *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et publie maintenant le roman de M. Lewis : *Tar*. Les gens de cette revue ont avec un admirable enthousiasme mené à bien l'édition du *Portrait of the Artist*, et sont maintenant en train d'éditer les poèmes de M. Eliot, sous le titre de *Mr. Prufrock and Observations* ». ... Enfin Pound remercie Margaret Anderson de son offre et de l'occasion qu'elle lui donne de publier les œuvres d'Eliot Joyce, Lewis et les siennes en Amérique, ainsi que des traductions du français ².

Poetry avait publié de nombreux articles sur la poésie française, mais beaucoup moins que l'*Egoist* ; en tout cas très rarement des traductions. Pound n'y était pas aussi libre que dans l'*Egoist* et Harriet Monroe ne faisait que céder. *The Little Review* continuera donc cette en reprise de *The Egoist* et non seulement publiera des articles et des traductions, mais encore des poèmes et des proses dans l'original.

Pour fonder cette critique basée sur les œuvres les plus certainement parfaites de la littérature mondiale, Pound essaya d'avoir l'appui de quelques uns des meilleurs écrivains européens : Jules Romains fut nommé " foreign editor ", titre purement honorifique car il n'envoya pas la moindre ligne de copie. Déjà quelques

1. *Little Review*, août 1917 (p. 25).

2. *Ibid.*, mai 1917.

années auparavant Pound avait songé à la même action et il avait demandé à Rémy de Gourmont de lui prêter sa contribution. « A une époque où la plupart de nos anti-pacifistes américains les plus sonores et les plus distingués étaient bien convaincus que les États-Unis ne devaient pas prendre part dans la lutte pour le salut de la civilisation, je voulais fonder un magazine qui établirait une communication entre New-York, Londres et Paris. Pour cela, j'ai demandé l'aide de M. Yeats, qui est sans contredit le plus grand poète vivant des Îles Britanniques, de Ford Madox Ford, fondateur de *The English Review*, et de Rémy de Gourmont. Aucun de ces auteurs ne refusa. D'autres complications retardèrent le projet. Le présent arrangement conclu avec *The Little Review* est l'aboutissement de ce plan. Si de Gourmont avait vécu, nous le compterions parmi nos associés; sa dernière lettre concernant le projet est par conséquent d'un intérêt tout à fait personnel pour nos amis; elle est d'un intérêt bien plus général quand on se dit combien peu nombreux sont les critiques de l'Amérique désintéressés et aimables, et que les paroles de de Gourmont ne sont pas sans apporter quelque éclaircissement à ce sujet :

Cher Monsieur,

J'ai lu avec plaisir votre longue lettre, qui m'expose si clairement la nécessité d'une revue unissant les efforts des Américains et des Français. Pour cela, je vous servirai autant qu'il sera en mon pouvoir. Je ne crois pas que je puisse beaucoup. J'ai une mauvaise santé et je suis extrêmement fatigué, je ne pourrai vous donner que des choses très courtes, des indications plutôt que des pages accomplies, mais je ferai de mon mieux. J'espère que vous réussirez à mettre debout cette petite affaire littéraire et que vous trouverez parmi nous des concours utiles. Évidemment si nous pouvions amener les Américains à mieux sentir la vraie littérature française et surtout à ne pas la confondre avec tant d'œuvres courantes si médiocres, cela serait un résultat très heureux. Sont-ils capables d'assez de liberté d'esprit pour lire sans être choqués, mes livres par exemple, il est bien douteux; et il faudrait pour cela un long travail de préparation. Mais pourquoi ne pas l'entreprendre? En tous les pays, il y a un noyau de bons esprits, d'esprits libres. Il faut leur donner quelque chose qui les change de la fadeur des magazines, quelque chose qui leur donne confiance en eux-mêmes, et leur soit un point d'appui. Comme vous le dites, il faudra pour commencer les amener à respecter l'individualisme français, le sens de la liberté que quelques-uns d'entre-nous possèdent à un si haut point. Ils comprennent cela en théologie, pourquoi ne le comprendraient-ils pas en art, en poésie, en littérature, en philosophie? Il faut leur faire voir — s'ils ne le voient pas déjà — que

l'individualisme français peut, quand il le faut, se plier aux plus dures disciplines. Conquérir l'Américain n'est pas sans doute votre seul but. Le but du *Mercury* a été de permettre à ceux qui en valent la peine d'écrire franchement ce qu'ils pensent — seul plaisir d'un écrivain. Cela doit aussi être le vôtre.

Votre bien dévoué

Rémy DE GOURMONT¹,

Cette très intéressante lettre nous complète les idées de R. de Gourmont sur l'Amérique ; son intelligence qui s'intéressait à tout, s'intéressait à l'esprit des deux Amériques et de fréquents jugements sur ces deux contrées reviennent souvent dans ses essais. Il est mort trop tôt pour voir comme son œuvre allait peu à peu se faire connaître aux États-Unis et comme il allait contribuer à fonder là-bas un « noyau de bons esprits ». Je répète que son influence n'a pas dépassé un assez petit cercle, mais certains membres de ce petit cercle tels Richard Aldington, Pound et Eliot ont transmis les qualités de son esprit à un cercle plus grand. J'ai déjà dit que la revue en question lui fit l'hommage d'un numéro entièrement consacré à son œuvre².

Rémy de Gourmont a eu une influence morale. Certains autres français ont eu une influence plus précise : par exemple Laforgue et Rimbaud. Ces trois noms sont probablement ceux qui reviennent le plus souvent dans les pages de cette revue et de beaucoup d'autres. Leur influence est très évidente et très précise. Dans le numéro de la *Little Review* de février 1918 qui était une véritable anthologie de la poésie française contemporaine encadrée sous forme de citations dans des remarques critiques, Pound disait que les trois sommets de cette poésie étaient Rimbaud, Corbière et Laforgue.

Voici la liste des poèmes publiés dans ce numéro :

Jules LAFORGUE : *Pierrots (On a des Principes)*
Pierrots, III.

1. *Little Review* : *editorial*, décembre 1917.

2. *Little Review* : *Rémy de Gourmont Number*, février-mars 1919 ; on y lit :

E. Pound : *De Gourmont : a Distinction*, qui est une étude pleine de citations en français ; Frederic Manning : *M. de Gourmont and the Problem of Beauty* ; T. T. Clayton : « *Le Latin Mystique* » ; John Rodker : *De Gourmont — Yank* ; Richard Aldington : *De Gourmont after the Interim*.

- Complainte des Consolations.*
Locutions des Pierrots
Complainte des Printemps.
Complainte des Pianos.
- Tristan CORBIÈRE : *La Rhapsodie Foraine et le Pardon de Sainte Anne* ; et quelques autres fragments.
- Arthur RIMBAUD : *Au Cabaret Vert.*
Vénus Anadyomène.
Les Chercheuses de Poux.
Roman.
Comédie en Trois Baisers.
- Rémy DE GOURMONT : *Litanies de la Rose.*
- DE RÉGNIER : *Odelette : Si j'ai parlé.*
L'accueil.
- VERHAEREN : *Les Pauvres.*
- VIELÉ-GRIFFIN : *In Memoriam Stéphane Mallarmé.*
- STUART MERRILL : (fragments).
- Laurent TAILHADE : *Hydrothérapie.*
Quartier Latin.
Rues.
Rondel.
Dîner Champêtre.
- Francis JAMMES : *J'Aime l'Ane.*
J'Allais à Lourdes.
La Jeune Fille.
Il Va Neiger.
Le Poète (fragment).
- MORÉAS : Quelques vers.
- KLINGSOR : Quelques vers.
- SPIRE : *Dames Anciennes.*
- VILDRAC : fragment.
- ROMAINS : Quelques citations.

En octobre de la même année, paraissait de Pound une longue étude sur *La Wallonie*, dont Albert Mockel lui avait envoyé quelques numéros. Sa prose était encore entrecoupée de longues citations de poèmes. Parmi les principaux se trouvaient :

- MALLARMÉ : *Sonnet*
The Whirlwind.
- St. MERRILL : *Ballet.*
- Edmond HANTON : *Le Bon Grain,*

puis d'autres d'Achille DELAROCHE, d'Albert SAINT-PAUL, de Jules BOIS, George RODENBACH (*Paysages Souffrants*), VIELÉ-GRIFFIN (*Hélène*), Albert MOCKEL (*Au Clair Matin*) et une prose sur Laforgue.

Ce numéro de février 1918 marque une date dans l'histoire de la propagande de Pound et dans celle de l'influence de la poésie fran-

çaise aux États-Unis. Jusque-là la courbe s'élève, à cette altitude elle se rapproche de l'horizontale et les limites de ce travail ne me permettent pas de dire à partir de quel moment elle retombe.

On parla beaucoup de ce numéro : quelques critiques (celui de *Poetry*, par exemple) en jugèrent l'idée absurde, allant jusqu'à blâmer le choix des citations. Quelques lecteurs regrettèrent de recevoir un numéro où il n'y avait presque que du français. Le livre d'Amy Lowell n'apportait rien aux poètes, c'était un livre de pure vulgarisation ; les articles de Flint, même s'ils s'adressaient à un public plus restreint et plus raffiné, n'étaient pas autre chose ; les articles de Pound saisirent tous les poètes entreprenants qui vivaient en Amérique alors : Pound leur présentait une tradition et ses meilleurs représentants. Il leur donnait des procédés techniques se développant et se précisant depuis Gautier jusqu'à Rimbaud et dont ils pouvaient immédiatement tirer leur parti.

Après ce numéro en vinrent d'autres où les Français se trouvaient étudiés ou traduits : Pound traduit quelques poèmes de Laforgue, Malcolm Cowley publie une adaptation-pastiche des *Complaintes*. En juillet 1918, Helen Rootham traduit six *Illuminations* de Rimbaud. Dans cette même *Little Review*, Eliot fait paraître ses poèmes français qui montrent exactement les qualités que l'anthologie de février illustrait d'une façon très nette chez les poètes français.

Mais la poésie n'est pas le seul genre qui, dans cette revue consacrée à l'art pur, appelle l'aide des écrivains artistes français. Les nouvelles de Ben Hecht, que certains lecteurs trouvent encore « décadentes » sont de la même race que celles de Gautier, Huysmans, Louÿs et de Gourmont ¹. Inutile de dire que la critique se fonde entièrement sur des bases françaises, avec des critères français ; et, je le répète, Eliot est le seul critique de très grande valeur ; et, on sait ce qu'il doit à Rémy de Gourmont.

Avec cette entreprise, on voit apparaître pour la deuxième fois en Amérique, *Poetry* ayant été la première, une revue qui réussit à se maintenir sans l'aide de la philosophie et de la politique et pour la première fois, une revue d'art pur, qui ne fait « aucun compromis avec le goût du public ». Je n'en connais pas d'autres : il y avait eu avant de nombreuses petites revues qui professaient

1. Des gens comme Bodenheim ont encore ce culte du décadisme.

des intentions semblables, mais qui, soit par leur manque de qualité, soit par le désintéressement du public, trébuchaient dès les premiers pas et abandonnaient la lutte. Les collaborateurs de cette *Little Review* ont comme lettre de crédit leur succès européen, et ils ont une telle confiance en eux-mêmes, et un ton si décidé, qu'ils se font écouter.

Pound et Eliot y font des disciples ; le style des poèmes de ces années 1917-1920 est clair et cassant. On y trouve les fruits de l'imagisme : précision des images, absence d'abstraction et netteté de la forme ; une ironie qui cherche une sûreté de ton semblable et qui se propose pour maîtres non seulement Laforgue et Corbière, mais Pound et Eliot ; enfin une élégance et une harmonie françaises de tradition et qui pourraient bien n'être que la découverte en soi de cette tradition un peu perdue.

La revue d'échange de services littéraires que rêvait Pound ne fut comme telle qu'une demi-réussite. En 1920 on arrêta Pound dans cette voie ; mais la connaissance de la poésie française avait alors fait de très grands progrès. On reprochait tous les jours à Pound de vouloir faire une revue bilingue : il n'a cessé de penser qu'un auteur anglais qui ne sait pas le français part avec des chances de succès réduites et qu'un Français non muni de la connaissance de l'anglais est privé du même appui, bien qu'il tienne, je crois, beaucoup moins à la seconde proposition qu'à la première. Cette base bilingue sur laquelle il voulait asseoir la poésie américaine a reçu quelques matériaux de construction avec les poèmes en français de T. S. Eliot en juillet 1917, avec celui de R. Aldington en mars 1919, avec la publication dans l'original de poèmes d'André Spire (*St. Moritz, Blamont*, oct. 1918.) et de Jean de Bosschère (même date.), sans reparler des numéros consacrés soit à la poésie française moderne, soit à *La Wallonie*, soit à Rémy de Gourmont, qui sont pleins de citations en français.

A partir de 1917, on voit clairement dans la poésie des revues qui se consacrent à la littérature nouvelle, les nouveautés techniques apportées par l'imagisme, évoluer et produire un art dont les principes et même le charme sont français. Beaucoup de ces poètes n'ont jamais lu les auteurs symbolistes et il serait inutile de chercher chez eux des traces de ces lectures ; beaucoup même ne connaissent pas le français, et pourtant leur technique est française. Il n'y a là rien de mystérieux : les poètes préparent dans leurs laboratoires des formules avec les formules inventées

par leurs prédécesseurs : Pound et Eliot ont réussi de nouveaux calculs avec des formules trouvées par les plus grands poètes du passé et celles découvertes par les Français d'aujourd'hui. A leur suite, des gens plus paresseux se sont servis de leurs découvertes en y ajoutant plus ou moins selon qu'ils sont plus ou moins forts en calcul, plus ou moins travailleurs, plus ou moins érudits.

CHAPITRE II

DERRIÈRE POUND, ELIOT ET LA LITTLE REVIEW

En lisant *The Little Review*, les anthologies de *Others* parues en 1916, 1917 et 1919, celle de Louis Untermeyer parue en 1920, on s'aperçoit assez rapidement que la plupart des poèmes qui y sont publiés se sont formés par une technique qui n'est pas différente de la technique employée par les poètes français de la fin du XIX^e siècle et des premières quinze années du XX^e. Ceci est plus vrai des deux premiers ouvrages que du recueil d'Untermeyer qui a collectionné dans un espace de temps plus grand des vers qui représentent les tendances les plus diverses et bien souvent ne représentent aucune tendance dominante de l'époque.

Alfred Kreymborg raconte comment il s'y prit pour fonder son magazine ¹. L'idée d'un magazine de cette espèce n'était pas nouvelle : Kreymborg voulait grouper dans un magazine-anthologie les poètes qui travaillaient en s'ignorant. Harriet Monroe avait fait la même tentative et avec succès, mais elle restait hostile à un certain nombre de poètes (dont était Kreymborg). Avant elle, Poe était devenu le directeur des *Southern Literary News* avec des intentions semblables. Le désir de donner aux jeunes les moyens de se manifester avait donné à Emerson l'idée de fonder le *Dial*.

Kreymborg avait fréquenté, au Greenwich Village, Guido Bruno, éditeur d'un *Chap-book* ² qui rappelait le fameux *Chap-book* de Chicago, et qui continuait cette série de revues décadentes et réalistes dont seul *The Yellow Book* a eu un grand succès dans les pays anglo-saxons. Il avait fréquenté Arensberg qui lisait Baudelaire, Verlaine et Mallarmé et donnait à la peinture française sa protection financière. Il n'était pas très sûr de ce qu'il fallait à la poésie moderne, mais il était bien décidé à faire quelque chose. Il avait

1. V. Kreymborg: *Troubadour, an autobiography*. New-York, Boni and Liveright^o 1925.

2. *Bruno Chap-book* ; edited by Guido Bruno in his garret on Washington Square. (janvier 1915 — février 1916) ;

déjà édité *The Glebe* qui ne cherchait qu'à faire paraître à des intervalles réguliers des œuvres dont tout ce qu'on exigeait était qu'elles fussent bonnes ; et comme vers 1913, on voulait des exemples, on aimait les traductions, Kreymborg avait réussi à publier quelques œuvres russes et allemandes : il publia la première anthologie imagiste mais ne réussit pas à éditer la traduction des *Chevaux de Diomède* que prit l'*Egoist* à sa place.

La note décadente restait dans le premier numéro du magazine. Les critiques l'appelèrent *The Yellow Dog* : Walter Conrad Arensberg était co-éditeur. Mais l'imagisme et les autres mouvements modernes se continuent là comme dans *Poetry*. Kreymborg n'a certainement pas le mérite de Harriet Monroe qui la première a publié des vers libres en Amérique, qui a présenté l'imagisme au public américain, lui a fait connaître Sandburg, T. S. Eliot et d'autres ; mais il a complété ce premier travail de présentation.

I. — LES CONTINUATEURS DES MOUVEMENTS DÉCADENTS.

Ainsi se continuait sans gloire mais avec quelque bruit de scandale cette tradition décadente formée sur le modèle des mouvements nés à Londres vers 1890. Guido Bruno recherchait les dessins de Beardsley, les histoires naturalistes et les poèmes verlainiens. Il lui arriva même d'avoir affaire à la police pour avoir publié un roman de Kreymborg : *Mina, the Girl of the Streets*.

Une autre revue plus vivante parut dans le voisinage. Celle-ci aussi sentait son 1890 londonien, mais connaissait les mouvements français les plus modernes : c'était *Rogue* qui publiait les œuvres de Donald Evans, Arensberg, Carl Van Vechten, Mina Loy, Louise et Allan Norton, Wallace Stevens, Gertrude Stein, poètes qui sont tous arrivés à la notoriété.

Bohemia, lancé par Bruno, en 1913, eut l'honneur de publier les premiers vers de Hart Crane.

Entre 1912 et 1913 le nombre de ces petites revues ne fut pas inférieur au nombre atteint entre 1895 et 1900 ; seulement on ne peut retenir que celles qui ont échappé à cet esprit fin de siècle très peu intéressant quand il reparait en 1910.

a) *Donald Evans*.

Celui-là est héritier direct du mouvement décadent qui préférait Verlaine et Baudelaire à tous les autres poètes. Il avait même réglé

sa vie sur celle de ces héros. C'était un homme doué, mais pas assez pour être conscient de ce que l'art de la poésie à son époque demandait, et trop pour tomber dans l'imitation facile de l'imagisme ou de tout autre théorie à succès. Son premier livre : *Discords*, (1912) a été écrit sous l'influence de Verlaine. Voici des titres de ses poèmes : *Tristesse* — *Nuptial-Night* — *Amants, Amantes* — *Tout Passe, Tout Casse, Tout Lasse*. — *In the Boudoir*. — *Cette Maladie qui S'Appelle la Vie*. — *Souvenir*. — *Jadis et Naguère*. — *Moonlight Violins*. — *Ressemblance*. — *Je ne Vis plus : J'Assiste à la Vie*. — *In the Gardens-Versailles*.

Il a tout pris à Verlaine : ses procédés rythmiques, ses refrains, ses échos, son ton : regrets et espoirs ; son idée des femmes ; et des couples de vers comme :

'T'is cold in my heart as the woods are cold
'T'is chill in my heart as the air is chill.

ou :

The tuneless drip of the twilight rain
Keeps time with my heart beats as I stray
(*Night Song of Autumn*)

Les *Sonnets from the Patagonian*, en 1914, apportèrent la faveur du public à D. Evans. C'est un peu plus original. Mais le ton est bien celui qu'aimaient les décadents qui écrivaient vingt ans avant lui. Les images sont très souvent jolies, seulement elles ne sont jamais totales : c'est ce qui sépare des poètes comme Arensberg, Bodenheim des vrais imagistes, de T. S. Eliot et de William Carlos Williams. Ces images gracieuses et élégantes ne traduisent pas leur objet parfaitement ; c'est par leur accumulation que les poètes suggèrent :

It loosed the tongues, and the four were free.
As four portraits on a wall come to life they stirred the
silence with a babbling that gleamed.
The drawing-room was draped in a wistaria mist,
And the flutter of the phrases patted the cheek with an
alien charm ¹.

Dans une petite brochure publiée sous le nom de Cornwall Hollis ², Donald Evans est mis en scène et dit : « Faites le mal,

1. *Four Portraits on a Wall. Others*, 1919.

2. Cornwall Hollis : *The Art of Donald Evans*. Philadelphie. N. L. Brown, 1919. Evans avait lui-même écrit cette étude.

non parcequ'il est le mal, mais parcequ'il est le bien... Il faut épouser une femme qui en aime un autre et s'essayer à un crime au moins pour pouvoir goûter la peur d'être pendu et jouer avec les ombres du remords. Il faut toujours mentir, car dans le mensonge seul on peut trouver la vérité... Il faut toujours être une décoration dans le paysage ; même en mourant, il faut d'abord penser à former un beau tableau. » En 1916, ces amusements n'auraient plus dû être amusants. Pourtant c'est dans cette attitude qu'Evans a trouvé sa raison de vivre et d'écrire. *Two Deaths in the Bronx* (1916) et *Ironica* (1919) n'ajoutent rien à l'art de la poésie : la diction d'Evans est cependant plus nette et un peu plus moderne. Mais c'est alors l'époque de l'ironie. On s'en sert comme arme contre la sentimentalité toujours tant soit peu menaçante. Evans a suivi le courant : il imite encore Verlaine dans *Two Deaths in the Bronx* ; il se sert des rythmes des *Ariettes* dans ces vers :

Dearest,
But not the nearest--
If I call
Will you come
To the dying ?
I am lying
Brumal, dumb
By the wall.
Dearest,
But never the nearest
When I fall
Through the gods,
Or the odds.

Il y a plus de force dans ces volumes et en particulier dans le second, où le cynisme prend une tension qui est sur le point de donner la vie à une véritable œuvre d'art.

Pourtant on ne peut louer l'originalité de Donald Evans : c'est un symboliste attardé ; il a comme certains symbolistes la virtuosité de la langue, le talent de la suggestion, mais il n'apporte aucun complément aux trouvailles faites à son époque.

b) *Waller Conrad Arensberg.*

Celui-là a très peu écrit, et par élégance.

Il avait en 1914 un très beau studio où il montrait à ses amis

des œuvres de Picasso, Duchamp, Gleizes et Brancusi. Par lui, car il était savant, on apprenait ce qu'étaient les théories nouvelles que les artistes de Paris enseignaient. Il traduisait des poèmes français et des poèmes italiens ; il se piquait d'expliquer les modernes par les classiques, et Mallarmé par Dante.

Poems (1914) contient des traductions de Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Gérard de Nerval, Laforgue et Musset. On peut seulement dire des autres poèmes ce qu'on a dit de ceux d'Evans : ils appartiennent à une époque passée, ils montrent la même habileté à manier le vocabulaire pour traiter des sujets plus minces, la même élégance.

Dans *Idols* (1916) Arensberg emploie le vers libre, et brode un style plus délicat encore sur des sujets encore plus ténus. L'influence de Mallarmé est sensible sur ces poèmes et digne d'être notée car elle est rare à cette époque dans la poésie américaine. A Mallarmé il emprunte des images et des dessins de poèmes (*Voyage à l'Infini*) :

The swan that is
Reflects
Upon the solitary water--breast to breast
With duplicity :
« The other one ».

And breast to breast it is confused.
O visionary wedding ! O stateliness of the procession !
It is accompanied by the image of itself
Alone.

At night the
Lake is a wide silence,
Without imagination¹.

Il tire quelques effets de la hantise du dédoublement qu'avait Mallarmé (*Autobiographic*) ; il se sert de ses négations :

The night had grown oracular
With tongues of licking that were not he,
She knew not how she knew, reluctantly².
(*The Night of Ariadne*)

ou encore de quelques-unes de ses constructions :

1. *Poems*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 25.

Stalactites to her credulous chastity.

et

Heavy the darknèss that she lay beneath ¹.

Enfin il a traduit l'*Après-midi d'un Faune*, mais sans se distinguer, et en l'accompagnant d'une explication absurde.

Ce n'est pas en prenant ces petits raffinements de technique à Mallarmé qu'Arensberg pouvait espérer trouver une manière poétique neuve. La deuxième génération symboliste devait beaucoup à ce chef, mais elle avait interprété sa leçon d'une façon très large. Le nom d'Arensberg mérite cependant d'être signalé à côté de celui de Donald Evans puisqu'ils illustrent la fin d'une tendance qui avait duré trente ans en Amérique et qui, avant eux, n'avait produit aucun poète qui les surpassât.

c) — *Maxwell Bodenheim*.

Les qualités stylistiques de ces derniers décadents poussés à un haut degré de virtuosité donnent l'art de Bodenheim. C'est encore un don que possèdent beaucoup d'Américains que celui de savoir perfectionner des inventions formelles et des trucs.

Ainsi Bodenheim a réussi à surprendre beaucoup de gens qui n'ont pas hésité à le classer parmi les meilleurs poètes de sa génération. On a vu en lui l'artiste pur, celui qui n'a besoin ni de rime ni d'émotion et à qui un dictionnaire, un morceau de papier et une plume suffisent. Il a écrit sur son art des choses qui paraissent nouvelles et modernes. Seulement, lorsqu'Eliot dit que la poésie est une évasion hors des émotions humaines, il ouvre une voie nouvelle ; quand Bodenheim écrit : « words are selected and combined *only in the mind*, and spoken or written emotion must be a blending of animal feeling and conscious thought » ², il a beau souligner et appeler animal ce qu'Eliot appelle humain il ne prononce qu'une banalité sans importance. Eliot en déplaçant l'importance de l'émotion est bien loin de la nier ; Bodenheim prétend l'escamoter et y substituer l'ironie, le sarcasme et d'autres

1. *Poems*, p. 25.

2. Introduction à son recueil : *Introducing Irony*.

objets secondaires que Laforgue et d'autres poètes de sa force employaient à montrer la vie de leur époque.

Il a donc pris à ces poètes leurs ornements les plus extérieurs ; ou plutôt, ce qui chez eux était extérieur, mais en parfaite correspondance avec la pensée et l'émotion, est chez lui broderie et parure posées sur un mannequin. Les métaphores accourent avec une facilité étonnante et ne servent aucun but humain. Carl Zigrosser écrit : " He has tricks and mannerisms pour épater le bourgeois. He is the typical bohemian poet, living a sordid urban life, yet at moment " browsing among the stars ". When I see him, I can imagine the life of Verlaine and all the other vagabond poets of the Latin Quarter ".¹

Donc tout l'art de Bodenheim consiste à dérouler des métaphores et des images aussi fausses que celle-ci :

Their lives are the centers of half-cloudy days,
With now and then a noisy evening
In which they hang the crude little japanese-lanterns of their
[thoughts.
On the ever-swaying strings of their minds...²

ou cet air connu :

My mind is a naked child
Living in the little half-crimson garden of my soul³.

Et ces images se prolongent par des développements allégoriques qui lasseraient les esprits les plus chinois.

Malcolm Cowley, dans un article excellent bien qu'un peu indulgent écrit : « Ses vers anglais portent l'accent d'une civilisation étrangère ; ses mots ont un léger balbutiement, ce qui leur donne un charme que des auteurs plus grands avant lui avaient savamment travaillé à créer... Bodenheim ne suit aucun de ces pré édents, mais il reste étranger : il écrit l'anglais comme en se rappelant quelque savant livre de préceptes de Confucius⁴. »

Peut-être en effet est-ce quelque littérature orientale que rappelle cet artificialité. Mais quelqu'un qui chercherait à parodier le symbolisme ou l'imagisme ne procéderait pas autrement. Malcolm Cowley remarque dans les vers de Bodenheim des échos de Laforgue. Boden-

1. Carl Zigrosser : *Modern School*, février 1919.
2. *Sunday in a Certain City Suburb, Others*, 1916.
3. *After Writing Poetry*. (*ibid*).
4. Malcolm Cowley. *Dial* : t. 69, p. 645. (1920).

heim lui-même, pour attirer l'attention sur lui, est allé répétant qu'il était un autre Rimbaud : il le croit aussi jusqu'à un certain point. Il pense qu'avec le symbolisme français la poésie a trouvé le traitement qui lui appartient en propre : " Only with the coming of the French symbolists did poetry enter into the completion of its second large trend ", c'est-à-dire : « la proclamation que la poésie n'a besoin d'aucun lien avec les motifs humains les plus importants, mais doit seulement peindre un tableau, sans commentaire »¹, ce qui est vrai des parnassiens plus que des symbolistes.

Bodenheim n'est pas très sûr de ses idées et n'a pas essayé de les assurer par un examen des littératures : il flotte, il cache sous la lourdeur des phrases et des expressions prétentieuses la pauvreté de sa pensée. Il en est de sa critique comme de sa poésie : c'est du décor à l'étalage et la boutique est vide.

Alors restent ces métaphores gratuites, parfois serrées les unes contre les autres, parfois étirées en périphrases et en allégories ; jamais le symbole comme le comprenait Mallarmé, jamais l'image comme la comprennent les imagistes, mais le pavoisement, la parade, le décor sans acteur, et tout cela avec une richesse d'accès-soires qui vient du dépouillement de poètes contemporains.

2. — DANS L'ÉVOLUTION NATURELLE DE LA POÉSIE.

Il reste à montrer que les poètes que l'on considère maintenant comme les meilleurs et les plus intéressants, c'est-à-dire ceux qui avec talent illustrent des tendances modernes, emploient une technique et une langue qui sont la technique et le style des poètes français contemporains. Il faut trouver dans la poésie de Marianne Moore, Wallace Stevens, Mina Loy, William Carlos Williams, Kreymborg et de quelques autres poètes connus avant 1920, puis dans celle d'autres poètes qui avaient commencé à écrire avant cette année-là dans des revues seulement et n'ont été entièrement reconnus qu'après, (Hart Crane, Malcolm Cowley, E. E. Cummings etc.) l'influence directe ou indirecte de la technique poétique des Français.

1. *New Republic*, t. 13, p. 211 (1917).

a) — *Marianne Moore.*

Ses premiers poèmes ont paru dans l'*Egoist*, et avaient toutes les qualités des poèmes imagistes.

Elle est imagiste par la netteté et la nouveauté de ses images, deux vertus exigées par les vrais imagistes. Son art que Pound comparait à celui de Laforgue se distingue justement par un don extraordinaire de l'image pittoresque et un don non moins remarquable de la spéculation au moyen d'images, de souvenirs littéraires, et très souvent de lieux communs. Un objet déclanche en son esprit des images naturelles et des souvenirs, du vivant et du fané : le travail de cet esprit, on pourrait peut-être le comparer à l'activité d'un savant qui ramasse des espèces animales ou végétales nouvelles et les étudie à l'aide de livres et d'une science établie. Laforgue faisait de même avec pas mal de différences, avec une sensibilité tout à fait différente, avec une ironie d'une autre résonance.

Il est très probable que Marianne Moore n'avait lu ni Laforgue ni Rimbaud quand en 1915 elle publia ses premiers poèmes, bien que beaucoup aient cru y voir l'influence de ces deux symbolistes¹ ; mais c'est encore la langue symboliste que parle sa poésie, et un idiome qui n'est pas éloigné de celui de ces poètes ni même de celui de Mallarmé.

A cette famille de poètes elle appartient d'abord par son don exceptionnel de l'observation. Chez Mallarmé ce don est cultivé pour la recherche de la beauté des formes, la grâce sensuelle ; chez Rimbaud pour la peinture fidèle et complète ou pour la vision et la divagation ; chez Laforgue pour la transposition d'une sensibilité qui brûle de s'exprimer ; chez Marianne Moore pour la fixation vivante de l'objet cueilli dans son maximum de réalité. Chez elle aucune métaphysique, mais la physique elle-même et dans ses plus certains pouvoirs.

Pourtant une observation si pure qu'elle soit n'est pas un poème. Il faut la placer dans une composition. Marianne Moore — c'est son infériorité — a tendance à s'en servir pour illustrer des principes, une morale.

1. Par ex. Ezra Pound. (*V. Pavannes and Divisions*). — Elle écrit : « Je sais que l'on a trouvé dans mes vers l'influence de Rimbaud et de Laforgue, alors que je ne les avais pas lus lorsque j'ai écrit ces vers » (lettre personnelle).

Ne pouvant faire au XX^e siècles de préceptes ou d'une morale la raison d'être de ses observations, elle a basé son succès non sur sa composition mais sur les éléments de sa composition, sur la qualité de son ironie et sur son style. Laforgue a le même défaut, à un moindre degré, car il se contente très souvent du plaisir d'exercer la virtuosité de sa diction et de dérouler les richesses de son ironie. Leur charme à l'un et à l'autre, c'est de faire danser des mots et des idées constellés d'observations frappantes d'ingéniosité, de savoir user d'un verbalisme et d'un imagisme à la perfection.

Le verbalisme de Marianne Moore est sans accompagnement musical ; ce n'est pourtant pas une absurdité de le comparer à celui de Laforgue : leurs emprunts sont différents, mais ils les emploient avec le même profit ; comme Pound et comme Laforgue, M^{lle} Moore joue avec le verbiage savant :

To popularize the mule, its neat exterior
expressing the principle of accommodation reduced to a
minimum.

(*Labors of Hercules*) ¹

In these noncommittal, personal impersonal expressions of
appearance,
the eye knows what to skip.

(*People's Surroundings*) ².

Why should continents of misapprehension have to be ac-
counted for by the
fact ?

(*England*) ³.

On chercherait en vain dans la littérature française une poésie donnant le même genre de plaisir que celle de Marianne Moore, ce qui n'est pas le cas des autres poètes dont j'ai cité les noms. Ce n'est évidemment pas parce que sa technique est différente et que chaque aspect de son art ne se retrouve pas chez quelque Français contemporain ; mais en détachant ses observations de toute émotion, en jouant non avec des clichés littéraires, non avec la musique populaire, mais avec une pile de découpures de journaux américains (depuis les nouvelles politiques jusqu'à la page

1. *Observations*, p. 63.

2. *Ibid.* p. 68.

3. *Ibid.* p. 58.

sportive) où grâce à une harmonie spéciale, à son don de voir et à une élégance très originale dans le choix des mots, elle a trouvé son bien ; elle fait une poésie d'apparence très neuve, parce que l'étoffe qu'elle emploie est neuve, mais dont les procédés de diction et de composition, dont les effets ironiques sont ceux employés par des symbolistes français, par Laforgue en particulier.

Enfin, c'est avec une aisance et une solidité latines qu'elle recompose ces éléments et toutes ces phrases terre à terre dans une construction qu'enveloppera peu à peu la vraie poésie.

b) — *Wallace Stevens.*

Quant à Wallace Stevens, c'est aussi un poète pour qui le style est le premier des dons. Mais lui recherche l'élégance et c'est vers la perfection dans l'élégance qu'il dirige ses qualités d'observateur.

Il connaît la poésie française. Il a même traduit des poèmes français ; mais il ne les a pas imités, bien qu'on puisse voir dans son œuvre des qualités stylistiques françaises.

Parti des principes imagistes, il a écrit dans une lettre à William Carlos Williams : « Je pense que pour mener une chose au point extrême où la suggestion est inévitable, il faut ne jamais l'abandonner. Étant donné un point de vue déterminé, soit réaliste, soit idéaliste, ou autre, tout s'ajuste à ce point de vue ; et la marche de l'ajustement est un flux universel, comme cela devrait être pour un poète... Mais se promener entre les points de vue vous mène toujours vers de nouveaux départs, et des départs incessamment renouvelés conduisent à la stérilité... Il faut continuellement chercher la poésie, comme Renoir cherchait des couleurs dans de vieux murs, de vieux bois et ailleurs ¹ » C'est un assez bon commentaire de sa méthode. Il est observateur patient et excellent constructeur. Donc il prend à la réalité tout ce qu'elle peut lui donner de garnitures, de couleurs et de formes pour tresser des guirlandes :

Just as my fingers on these keys
Make music, so the self-same sounds
On my spirit make a music, too.

Music is feeling, then, not sound ;
And thus it is that what I feel,
Here in this room desiring you,

1. V. l'introduction de *Kora in Hell* de W. C. Williams.

Thinking of your blue-shadowed silk,
Is music.....

(*Peter Quince at the Clavier*)¹.

Ainsi tandis que Marianne Moore recherche les rapports du réel au réel, il cherche les correspondances sentimentales ou spirituelles dans une réalité impalpable :

The body dies; the lady's beauty lives.
So evenings die in their green going,
A wave interminably flowing.
So gardens die, their meek breath scenting
The cowl of Winter, done repenting.
So maidens die, to the auroral
Celebration of a maiden's choral.

On sent bien là le style cher à l'école symboliste : le déchiffrement des prolongements et des échos d'une émotion dans une forme extrêmement délicate plaisait à de nombreux poètes de cette école. W. Stevens croit très fort à la sincérité, il se laisse guider par ses sentiments, sa sensibilité et n'attache pas autant d'importance à l'étude que Pound et Eliot par exemple. Mais il reconnaît que la poésie française a eu une certaine influence sur lui, qu'il ne croit pas indispensable de rechercher. « La légèreté, » dit-il, « la grâce, le son et la couleur du français ont eu sur moi une influence indéniable et une influence précieuse »².

Cette influence de la langue française sur le style d'Anglo-Saxons n'est pas un fait nouveau : le français a été d'un secours très grand à tous ceux qui ont voulu se perfectionner dans l'élégance soit de la pensée et de la sensibilité, soit de l'expression. Mais l'influence de la langue ne va pas sans l'influence de la littérature, et surtout en poésie. On accepte généralement cette opinion que l'anglais a la force et la richesse, que le français a l'élégance et la nuance. Poursuivant ces deux qualités, Stevens pouvait logiquement se laisser aller à cultiver le génie de la langue française, et à le cultiver dans les œuvres où elles se trouvent au plus haut degré.

A une époque où la poésie française était connue et imitée,

1. *Others*, 1919.

2. Lettre personnelle. V. aussi G. Munson : *Destinations*, p. 81 : " He will say : "harmonium" instead of "small organ", "lacustrine" instead of "lakeside" "sequin" instead of "spangle"; he speaks of hibiscus, panache, fabliau, poor buffo... "

inconsciemment peut-être, il a profité des subtilités d'expression et des essais de poésie pure qui venaient de France. Cela est visible non seulement dans les citations que je viens de faire, mais dans l'ensemble de son livre tout entier. Non seulement il emploie un vocabulaire français, mais le mouvement de ses phrases est français, qui emploie plus d'exclamations et plus de questions qu'il n'est coutume de le faire en poésie anglaise. Enfin on a remarqué que ses bouquets de pensées, de sensations multicolores, son dandysme impeccable, ses vibrations de joie et de spleen sont des qualités que l'on ne rencontrait pas jusqu'alors dans la poésie américaine et que l'on trouve au contraire très vivaces dans la poésie française :

Who, then, in that ambrosial latitude
Out of the light evolved the moving blooms,

Who then, evolved the sea-blooms from the clouds
Diffusing balms in that Pacific calm ?
C'était mon enfant, mon bijou, mon âme.

The sea-clouds whitened far below the calm
And moved, as bloom move, in the swimming green
And in its watery radiance, while the hue

Of heaven in an antique reflection rolled
Round those flotillas. And sometimes the sea
Poured brilliant iris on the glistening blue.

Sa tradition est française : par son désir d'élégance, son dandysme, il est parent de Baudelaire ; il est aussi parent de Laforgue à qui on l'a comparé pour son ironie nonchalante, le ton « pierrot » de ses poèmes, même si Pierrot son maître est habillé de noir et porte un chapeau de soie. Il est symboliste par son art de l'évocation, sa recherche des correspondances, des mots qui font image et des mots qui font écho.

Ce cas pose encore une fois la question de savoir si la poésie américaine moderne est une poésie entachée d'exotisme, d'une artificialité plaquée ou si au contraire en prenant aux Français leur technique moderne, les Américains ont pris des éléments faits à leur nature. Munson a donné une réponse à cette question en montrant d'une façon précise que le tempérament de Stevens est tout à fait américain. On peut encore dire que les Américains, s'ils ont rarement eu d'artistes aussi désintéressés que Stevens, ont toujours

en des essais, des demi-succès, dans cet art de la forme. Le nombre des parnassiens, des faux Tennyson, des faux Wordsworth, des pseudo-Baudelaire, est si nombreux en Amérique que l'on doit renoncer à en dresser la liste. Les habitudes de travail et de patience faisaient défaut à ces prétendus artistes, et leurs essais n'ont rien donné de durable ; lorsque ces habitudes furent réhabilitées par les imagistes, et lorsque l'imitation paresseuse de la poésie anglaise fut abandonnée, ces qualités mal utilisées reprirent leur valeur.

Malheureusement le lyrisme subjectif, le style facile, après ces exemples de sévère discipline reparurent bien vite ; mais dans des vers comme ceux-ci, la précision stricte des mots et des vers de Rimbaud et des parnassiens français est encore bien adaptée au vers blanc anglais :

Out of the tomb, we bring Badroulbador,
 Within our bellies, we bring her chariot,
 Here is an eye. And here are, one by one,
 The lashes of that eye and its white lid,
 Here is the cheek on which that lid declined,
 And finger after finger, here, the hand,
 The genius of that cheek. Here are the lips,
 The bundle of the body and the feet.

Out of the tomb we bring Badroulbador¹.

c) *William Carlos Williams.*

Peut-être William Carlos Williams a-t-il composé la formule de l'art américain.

On a pu voir que vers 1918, un assez grand nombre d'auteurs s'étaient fait un style que l'on peut faire dériver de l'imagisme et qui classe tous ces artistes dans une même famille. La poésie a atteint un équilibre : il ne s'agit plus d'expérimenter, mais d'exploiter un filon de métal connu. Tous ces poètes, qu'ils soient ou plus imagistes, ou plus verbalistes ou plus musicaux, possèdent ces trois qualités. Tous recherchent plus ou moins cette vision lumineuse et bien objectivée dont Pound a le premier donné la formule définitive. Bodenheim qui se dit décadent et symboliste présente le plus souvent des images précises arrachées toutes fraîches à la réalité. Pour tous, comme pour Pound, l'objet naturel est le meilleur symbole. Enfin jamais en Amérique groupe de poètes

1. Voir dans son recueil : *Harmonium* ce poème : *The Worms at Heaven's Gate*.

n'avait su manier la musique et la danse des mots avec autant d'adresse.

Je crois qu'il est permis de le répéter : ce sont des qualités françaises, des soucis français, des techniques françaises, et que la poésie anglaise n'a pas connus après 1914, qui ont façonné tous ces poètes. Quelques uns se sont posé le problème de la tradition : Pound l'a résolu pour lui et, pense-t-il, pour les Américains ; il leur recommandait l'étude des littératures marquantes, des civilisations universelles. Eliot l'a résolu un peu différemment, mais cette différence est faible : tous les deux sur la question des traditions suivent l'idée de Rémy de Gourmont¹. Amy Lowell, qui voyait dans la renaissance de 1912 un désir général d'« exprimer l'Amérique », s'est sentie à la fin de sa vie poussée, mais à reculons, vers la légende américaine et plus précisément celle de la Nouvelle Angleterre ; ce n'était qu'un besoin de repos qui la saisissait après ses luttes révolutionnaires. Reste à savoir si la tradition anglaise continuée par E. A. Robinson, par Edna S. V. Millay, par Lizette W. Reese ; si la poésie de la vie soit régionale soit nationale continuée par Masters, par Sandburg, par Frost sont les solutions les plus logiques. Ces très anciennes théories reviennent, reviennent de temps en temps. Mais elles semblent aujourd'hui assez peu vivaces.

William Carlos Williams a-t-il trouvé une réponse nouvelle ? Son art est frère de l'art de Marianne Moore et de celui de Pound et de celui de H. D. Sa sensibilité appliquée tout entière aux choses américaines est de la même nature que la sensibilité de H. D. appliquée à un autre monde ; et il est bien certain que ces deux types de sensibilité ne sont pas européens. On peut même chercher dans la littérature américaine des représentants de ces voyants aux yeux forts, aux nerfs forts et précis. Il faut donc prendre très au sérieux toute tentative de ce genre qui cherche à fonder un système artistique américain. Les critiques que l'on a faites à Whitman, qui s'intéressait à des idées et à des préjugés américains ne valent rien quand on veut détruire Williams qui s'occupe du contact direct et complet de l'homme avec la vie et le paysage.

Mais l'art de Williams n'est pas sorti de ce sol américain comme en sortent les " dog-woods " et autres arbres indigènes.

Quand on lui demande s'il croit avoir une dette envers la France, il recherche ses origines et son éducation, comme il a recherché les

1. V. l'article traduit et publié par Aldington dans *Poetry* en 1914. (V. plus haut, p. 214).

origines et l'éducation de son pays. Ainsi il répondra : que sa grand-mère maternelle était française et venait de la Martinique, que sa mère a étudié la peinture à Paris avec Carolus Duran, que lui-même a fréquenté une école de la Suisse française quand il était enfant. Ces considérations semblent avoir pour lui une importance que nous avons du mal à comprendre. Plus intéressantes sont les influences de l'art français qu'il reconnaît avoir reçues par les peintres. Il a la plus grande admiration et le plus grand respect pour la peinture française. Il explique par ses ancêtres espagnols son admiration pour Picasso et Juan Gris. Enfin Marcel Duchamp qui était à New-York en 1915 a eu une grande influence non seulement sur lui mais sur la plupart de ceux qui l'ont fréquenté. Pourtant il ne lit « pas beaucoup les Français contemporains ni même les classiques, bien qu'il soit assez au courant de ce qu'ils ont fait ¹ ».

Williams fait donc partie de ce nouveau groupe de poètes qui n'ont pas eu à puiser leur bien à la source et qui l'ont seulement reçu des mains de premiers ouvriers. Depuis des années, Williams discute avec des gens comme Pound qui ont extrait de la poésie française tout ce qu'ils pensaient nécessaire au développement de la littérature américaine, et il ne me semble pas difficile de prouver que cet homme qui est probablement parmi les trois meilleurs poètes américains, qui se flatte d'être à l'abri de l'Europe, a trouvé sa tradition et son expression dans la technique française.

Le fait qu'il figurait dans *Des Imagistes* n'est pas le seul à prouver qu'il se rattache au mouvement organisé par Pound. Il y avait de la manière de Browning dans ses premiers poèmes, et il y a toujours eu dans tous ses écrits de cette stricte et intense observation que recommandaient les vrais imagistes ; il possède le talent de l'image bien taillée et lavée de tout son limon ; l'émotion dans ses vers est latente et d'une grande force dissimulée. Enfin, il a toujours cherché, recherche des imagistes, à rendre, par les moyens les plus brefs qu'ait le langage, l'émotion dans sa force et son éclat nu, à trouver la ligne la plus étroite de l'objet à sa traduction graphique. Qu'il ait cherché la condensation avant de connaître l'idée imagiste, cela prouverait qu'il savait en 1913 ce qu'il fallait à la poésie américaine pour la mettre dans sa voie. Il

1. Lettre personnelle de W. C. Williams.

a toujours recherché la simplification de l'expression, le dépouillement de l'image et la traduction de l'émotion. Et jamais il n'a dévié de cette route, ni dans *Al Que Quiere* (1917), ni dans *Kora in Hell* (1921)¹, ni dans *Sour Grapes* (1923).

Cependant vers 1918, en écrivant *Kora in Hell* il s'évadait des rythmes imagistes pour donner la liberté au train de ses émotions. Cet abandon non de toute préoccupation esthétique, mais de contraintes pour une fois trop rigoureuses donna le jour à des *Improvisations* très semblables aux *Illuminations* de Rimbaud : "It is to the inventive imagination we look for deliverance from every other misfortune as from the desolation of a flat Hellenic perfection of style"². Aux critiques qui lui ont reproché la divagation, les associations d'idées gratuites, il a répondu — les disciplines acceptées de bon cœur dans ses poèmes précédents lui permettaient de le faire sincèrement — que peu lui importaient ces arguments pourvu qu'il puisse garder son esprit à l'abri des "trammels of literature, beating down every attack of its retiarrii with my mir-millones"².

Il est certain qu'après *Al Que Quiere*, Williams s'est posé le problème d'une plus fidèle traduction de ses émotions ; il a alors douté du pur imagisme et du pur verbalisme, il a voulu trouver un moyen plus complet de communiquer avec ses semblables. Qu'il soit tombé dans ce qu'avait fait déjà Rimbaud après avoir essayé avec succès mais sans pleine satisfaction la technique parnassienne, cela était presque inévitable : « Ce n'est que très rarement que l'on peut échanger autre chose que les plus élémentaires communications² », d'où lui est venue la résolution de déclancher la force de son imagination, cette force qui doit confronter l'objet avec les objets les plus intimement et en apparence les plus lointainement liés à lui : "... Of what other thing is greatness composed than a power to annihilate half-truths for a thousandth part of accurate understanding. Later life has its perfections as well as that bough-bending time of the mind's florescence with which I am so discursively taken² ». « Il faut se faire voyant » disait Rimbaud. Et Williams : « Dans l'esprit il se passe un jeu continu d'images obscures qui, venant se placer entre les yeux et leur proie semblent des images sur un écran de cinéma. On pourrait croire à une mauvaise mise au point

1. *Kora in Hell: Improvisations*, by William Carlos Williams. Boston, the Four Seas Company, 1920.

2. *Kora in Hell*, Prologue.

quelque part. L'idéal serait de voir non des visions flottantes d'un sens indécis, mais les vertus imaginatives des choses que l'on perçoit dans leur réalité accompagner leur vision grossière en une danse lente qui les interprète dans leur déroulement. Mais comme ce ne peut pas toujours être le cas, il faut pourtant bien danser, et danser comme on peut ¹.

Cette image de la danse est aussi une réalité pour Williams comme pour Rimbaud qui avait écrit : « Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel, la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit ». Les voilà donc partis dans cette danse de l'esprit :

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de
fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je
danse.

.....Puis un ballet de mers et de nuits connues, une chimie
sans valeur, et des mélodies impossibles.

(*Illuminations*).

And I must dance with the wind, make my own snowflakes,
whistle a contrapuntal melody to my own fugue...

(*Kora in Hell*) ².

I could say so much were it not for the tunes changing, changing,
darting so many ways...

(*Kora in Hell*) ³.

Car ces deux hommes se ressemblent à plusieurs égards. Sur des plans différents que séparent le génie de Rimbaud et la conscience artistique de Williams, ils montrent des dons, des sens et un esprit très semblables. « Il faut se faire voyant » disait Rimbaud et « il faut prendre contact » dit Williams. Mais tous les deux ils unissent à la faculté de la parfaite prise de contact celle de l'imagination, la plus libre et la plus visionnaire. Ils possèdent l'un et l'autre, ces deux dons qui paraissent opposés et qui pourtant s'exaltent mutuellement. C'est le même Rimbaud qui écrit *Vénus Anadyomène* et qui écrit *La Saison en Enfer*. C'est le même Williams qui écrit

1. *Kora in Hell*, prologue.

2. *Ibid.* p. 36.

3. *Ibid.* p. 43.

Al Que Quiere et les *Improvisations*. Ils ont aussi le même talent dans l'ironie : Williams, comme Rimbaud, emploie en certains endroits une phrase banale, de construction vulgaire, ce qui donne au sujet une détente et le prépare à accepter de plus libres expansions. Ou bien ils poussent la sensibilité de leur vision à découvrir dans les objets à étudier les plus minutieuses manifestations.

On joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes...

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages....

How smoothly the car runs. And these rows of celery, how they bitter the air—winter's authentic foretaste...

Up over the dark factory into the blue glare start the young poplars. They whisper : It is Sunday ! It is Sunday ! But the laws of the county have been stripped bare of leaves¹.

Des rapprochements plus nombreux montreraient les mêmes mécanismes psychologiques.

Sur un autre plan, l'ivresse verbale et l'éloquence existent chez Williams, mais toujours retenues ; parfois l'intensité de l'émotion brise cette retenue, le force à se dépouiller et alors apparaît une belle phrase simple et calme. Mais l'ironie, la clairvoyance et l'ingéniosité sont là qui le guident continuellement.

Dans ces rêves très organisés, les associations d'idées comme dans tous les rêves règlent le déroulement des images : la valeur de ces associations d'idées dépend de l'opportunité de l'association elle-même. Une œuvre d'art ne peut s'abandonner au rêve, même si elle imite les formes des rêves. Une association d'images ne se suffit pas à elle-même ici. Rimbaud et Mallarmé, et Apollinaire lui-même, si amoureux qu'ils soient de la fantaisie, ne se soustraient pas à cette nécessité. Williams non plus. Dans l'évocation d'un paysage qui est aussi l'évocation d'un état d'esprit, il atteint à la maîtrise des poètes français qui l'ont précédé dans ces recherches :

Hercules is in Hacketstown doing farm labor. Look at his hands if you'll not believe me. And what do I care if yellow and red are Spain's riches and Spain's good blood. Here yellow and red mean simply autumn ! The odor of the poor farmer's fried supper is mixing

1. *Kora in Hell*, p. 55.

with the smell of the hemlocks, mist is in the valley hugging the ground and over Parsippany—where an oldish man leans talking to a young woman—the moon is swinging from its star ¹.

Pound écrit à Williams :

J'ai été très heureux de voir dans *The Little Review* vos poèmes si incohérents et si peu américains.

Naturellement Sandburg vous dira que vous n'avez pas « les grands emportements » (*the big drifts*), et Bodenheim vous reprochera de n'être pas assez décadent.

.....
Ce qui sauve votre œuvre, c'est l'opacité. L'Opacité n'est pas une vertu américaine. Le pétilllement, le jet, le bagout et le verbiage, ça, c'est echt Americanish... ².

Pound fait ici allusion à une technique française : l'opacité n'est évidemment pas une vertu américaine, mais essentiellement une vertu de la poésie française moderne. Williams a dit lui-même, ce qui prouve bien qu'il est parfaitement conscient de son travail : "Take the *Improvisations*. What the French reader would say is : OUI, ça j'ai déjà vu ça ; ça c'est de Rimbaud. Finis ³." Pound a écrit plus récemment : « S'il a fait du Rimbaud quarante ans en retard, c'était néanmoins une composition et je ne crois pas qu'il ait su que c'était du Rimbaud jusqu'à ce qu'il eût fini son opération ⁴ ».

Ce livre *Kora in Hell* qui contient les *Improvisations* est probablement le plus important dans l'évolution de la poésie de Williams, même si on pense qu'il n'est pas le mieux réussi. Pour composer ces *Improvisations* il s'est posé toutes les questions artistiques à l'ordre du jour, et en l'écrivant il a pris plus intimement contact avec ses dons.

Il a trouvé aux vérités élémentaires des imagistes des compléments nécessaires : à cette vérité que la réalité est une chose solide qui se saisit avec des bras puissants, à cette autre que l'œil est l'organe le plus important, vérité qui a été greffée par Rémy de Gourmont, il apporte des nuances. Il accepte aussi le principe que le poème doit être à l'image de cette réalité d'une dureté de marbre. Il écrit : « Tout ce que je fais c'est d'essayer de comprendre une chose dans

1. *Kora in Hell*, p. 50.

2. *Kora in Hell*, prologue.

3. *Kora in Hell*. Prologue.

4. Dr William's Position. *Dial*, novembre 1928.

ses couleurs et ses formes naturelles »¹ où le mot comprendre possède le maximum de valeur. Dans le prologue de *Kora in Hell*, il écrit : « Par le brisé de sa composition, le poète se fait maître d'un certain engin dont il ne pourrait s'emparer d'aucune autre façon... La vitesse des émotions est telle parfois qu'en se démenant entre les minces liens de l'exaltation et du désespoir, on touche de nombreux sujets, mais on ne les tient pas, le plus souvent le contact les brise », d'où il conclut à la nécessité d'un rythme inhérent. « Ainsi un poème est solide non par quelque qualité empruntée au récit des événements, ni aux événements eux-mêmes, mais seulement par la vertu que lui donne ce pouvoir atténué qui attire peut-être un grand nombre de choses dans une danse qui devient alors un être complet ».

C'est de ces citations qu'on peut sans doute tirer l'apport de Williams. Il a complété l'œuvre de Pound et celle d'Eliot, et de façon entièrement personnelle : il n'a pas découvert dans les littératures une force nouvelle, ce qu'avaient fait admirablement Pound et Eliot. Mais il a animé des émotions à un point où personne n'était arrivé dans la littérature américaine. Que l'on étudie ses *Improvisations* ou certains poèmes des autres livres, *A Goodnight*² par exemple, et l'on trouvera là, à côté de la plus grande précision dans l'observation, un art du mouvement et de la danse qui fait paraître artificiels tous ceux qui avaient réalisé des demi-inventions dans cette direction.

This that I have struggled against is the very thing that I should have chosen — but all's right now. They said I could not put the flower back into the stem nor win roses upon dead briars and I like a fool believed them. But all's right now. Weave away, dead fingers, the darkies are dancing in Mayaguez — all but one with the sore heel and sugar cane will soon be high enough to romp through. Haia ! leaping over the ditches, with your skirts flying and the devil in' the wind back of you—no one else. Weave away and the bitter tongue of an old woman is eating, eating, eating venomous words with thirty years' mould on them and all shall be eaten back to the honeymoon's end. Weave and pangs of agony and pangs of loneliness are beaten backward into the love kiss, weave and kiss recedes into kiss and kisses into looks into the heart's dark—and over again and over again and time's pushed ahead in spite of all that. The petals that fell bearing me under lifted one by one. That which kissed my flesh for priest's lace so that I could not touch it—weave and you have

1. Cité par Pound dans son article du *Dial*.

2. *Sour Grapes*, p. 22.

lifted it and I am glimpsing light chinks among the nites ! Backward, and my hair is crip with purple sap and the last crust's broken ¹.

Williams en sait plus long sur le travail de l'imagination poétique que n'importe quel poète américain d'aujourd'hui. Il l'a étudié dans ses manifestations les plus vigoureuses et dans ses menus travaux qui sont parfois les plus importants. Tous les reproches qu'on a faits à sa poésie, et qui peuvent tous partir du fait qu'on n'a pas voulu apprécier justement cette connaissance du travail contrôlé de l'imagination, ne sont pas très solides. Son art ne perd rien à être comparé à celui des symbolistes français, et à leurs disciples parmi les modernes. Au contraire, c'est par cette comparaison qu'on arriverait à le rapprocher des meilleurs artistes de la poésie. On verra que son obscurité qui est très relative est de même nature que celle de Rimbaud, dont le plus qu'on puisse dire c'est qu'elle n'existe que pour quelques gens mal habitués à lire.

Qu'on essaie maintenant de juger la tentative qu'il fit pour rendre à la poésie américaine le ton américain, une conclusion s'imposera. Je ne crois pas pouvoir trouver une sensibilité aussi nettement américaine que la sienne. On peut, je le répète, la comparer à celle de H. D. à celle de Marianne Moore, peut-être à celle de Henry James. Ils ont tous cette vie des sens qui s'exaspèrent sur le contact des choses, qui les saisissent comme un courant électrique. Chaque rupture est une douleur aussi bien que l'obsession que devient ce contact : entre ces deux extrêmes, il y a la joie, et le plaisir de vivre :

There are days when leaves have knife's edges and one sees only eye-pupils, fixes every catchpenny in a shop window and every wire against the sky...

But there's small comfort in naked branches when the heart's not set that way ².

On peut avec plaisir admettre que c'est un bon conseil que de recommander aux Américains de cultiver leurs émotions, mais Williams ne leur a pas donné une technique poétique américaine. Henry James avait eu les mêmes déboires : Il voulait persuader aux artistes de son pays de pénétrer résolument et « jusqu'au cou dans tout ce que peuvent leur donner leur pays et leurs climats ». Et il s'est trouvé pris jusqu'au cou dans l'influence de Flaubert.

1. *Sour Grapes*, p. 66.

2. *Ibid.* p. 35.

CONFIRMATIONS

Peut-être conviendrait-il de citer d'autres noms de la génération d'hier, de présenter d'autres œuvres ; celle de Kreymborg qui cherche à délivrer la poésie de l'éloquence, du style presque, et à remplacer ces moyens par des notes musicales, des expressions isolées et nues ; celle de John Rodker ¹, autre membre de *Others* ; celle de Mina Loy à qui revient l'honneur d'avoir introduit en Amérique certains procédés surréalistes qu'elle est allée chercher à Paris même, et qui a écrit des vers satiriques bien imagés et d'une dureté inébranlable.

Sur ces poètes, sur tous ceux qui abandonnent l'éloquence et le raisonnement pour les dessins d'images, la danse rythmée des idées et des mots, qui s'occupent de technique et non de « sujets poétiques », il y a influence française, non directe, non marquée par des imitations précises de phrases ou de mots, mais large et profonde.

Les noms de Rémy de Gourmont et de Corbière qui avaient tant contribué à rendre à l'expression et au style de la netteté et du tranchant font place maintenant à ceux de Rimbaud et de Laforgue : Rimbaud apparaît comme le maître des organisations d'images, Laforgue le maître du verbalisme.

Il est bien certain que tous les poètes dont on pourrait parler n'ont pas lu en français ces symbolistes ; mais ils ont pu lire les traductions nombreuses qui ont paru à cette époque, et ils ont lu certains poètes comme Eliot, ou même comme Huxley, qui continuent en anglais la manière de Laforgue.

C'est Eliot qui doit être considéré comme faisant la transition entre le pur imagisme et ce nouveau symbolisme plus complexe ; entre une première génération qui a recherché la sincérité de l'ex-

1. Poète anglais souvent publié en Amérique, notamment dans *The Little Review* et dans *Others*, et qui pense que les découvertes faites par les symbolistes français et par Mallarmé et Rimbaud en particulier sont indispensables à tout poète sérieux. cf. *The Future of Futurism*--Londres, 1926. V. en particulier p. 43.

pression et du rythme, et une nouvelle génération de poètes qui en prenant au monde de la conscience des formes et des sons, en les combinant selon les lois de l'harmonie et de la sensibilité expriment les mouvements de leur cerveau.

La poésie en Amérique aujourd'hui parle français.

Par l'imagisme d'abord ¹, puis par T. S. Eliot et par la génération de Marianne Moore et de W. C. Williams, la tradition anglaise a été définitivement repoussée : Depuis 1912, on assiste à l'émiettement de cette tradition, à la dislocation de la langue ; de même que depuis Baudelaire, grâce à Rimbaud et à Mallarmé et dernièrement à Jean Cocteau la langue de la poésie française s'est disloquée et est devenue propre à l'expression de choses nouvelles.

Je cite Allen Tate qui écrit avec beaucoup de justesse : « La poésie décadente française qui prend son départ dans l'œuvre de Baudelaire prospère ici avec une vigueur extraordinaire. La théorie des *correspondances* par laquelle Baudelaire a fait qu'une idée tirée d'une certaine catégorie d'expériences peut être habillée dans le vocabulaire d'une autre est l'âme de l'idiome poétique moderne et le caractère qui le distingue à la fois de la tradition anglaise et du vers-libre. Nous en parlons sous les termes de poésie décadente, mais, dans un sens plus large, si je peux le répéter ici, c'est une technique élizabéthaine. Cette forme n'est pas en continuité directe avec le passé immédiat de la poésie anglaise. Mais c'est un développement qui sort de l'ensemble de cette poésie grâce à l'influence française, et ce développement n'est pas moins étonnant que le progrès accompli de Wyatt à John Donne. » ²

De sorte que toute la question reviendrait à ceci : Existe-t-il en Amérique une langue capable d'exprimer certaines choses exprimées par la poésie française depuis la période symboliste ? Et si oui, depuis quand ? Il nous est à présent facile de répondre oui à la première question et de fixer la date de 1915 pour répondre à la seconde. Je ne veux plus maintenant que donner à cette con-

1. Il faut faire quelques réserves : l'imagisme a apporté le vers libre qui a beaucoup fait pour briser la langue et l'assouplir et l'enrichir, mais il prescrivait une droitesse, une surdroitesse et une simplicité de lignes contre lesquelles une réaction symboliste décadente s'imposait. De plus le vers libre brisait le style poétique traditionnel en certains endroits ; il l'a débarrassé de certains clichés, d'entraves nombreuses ; mais il ne brisait pas la langue elle-même : les sonnets de Mallarmé ont créé une langue nouvelle, mais non les formes de Paul Fort.

2. Allen Tate : *One Way Out of the Dilemma*, *Fugitive*, septembre 1926.

clusion quelques appuis tirés de l'examen de la poésie écrite dans ces deux ou trois dernières années en Amérique.

Certes après un contact aussi violent que celui pris avec la poésie française par l'imagisme, il n'est pas étonnant de constater que les deux littératures paraissent moins énergiquement liées l'une à l'autre : mais ce n'est là qu'une erreur d'optique ; la réalité est que presque toujours en pareil cas l'une des deux littératures est en pleine possession des ferments empruntés à l'autre, et que ces ferments se développent dans l'obscurité : s'il y a aujourd'hui un peu moins d'articles sur la poésie symboliste, et un peu moins de traductions de poèmes symbolistes en Amérique, c'est que ces moyens d'approche ont été accomplis et il n'est pas nécessaire de les renouveler. Ces réserves faites, il apparaît d'autres faits d'apparence aussi paradoxale et qui s'expliquent par cette observation. N'est-il pas curieux que le poète qui aujourd'hui promet le plus et, par son emploi des images ressemble le plus à Rimbaud, ne lise pas le français ? C'est pourtant le cas de Hart Crane. N'est-il pas aussi curieux de voir que le nombre des poètes dont on peut dire qu'ils emploient la technique symboliste est plus grand en Amérique qu'en France ? Tout contribue à démontrer que la poésie en Amérique est partie dans une voix nettement tracée et où elle peut faire son chemin sans la crainte d'être détournée par les circonstances accidentelles.

A l'influence des symbolistes : Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, est venue s'ajouter celle des surréalistes qui descendent des premiers ; et ici encore il convient de remarquer qu'alors que leur activité poétique en France est allée diminuant, en Amérique au contraire leurs disciples sont plus nombreux et plus vigoureux.

Une étude qui dépasserait 1920 examinerait E. E. Cummings, Hart Crane, Joseph T. Shipley, Evan Shipman, Glenway Westcott, Mark Turbyfill, Laura Riding, Edward Nagle, Malcolm Cowley, John Brooks Wheelwright, Matthew Josephson et d'autres encore qui montreraient bien ce que doit aux Français leur idiome.

On verrait chez E. E. Cummings la richesse du langage et des images qu'il jette à poignée, allant de la présentation des choses nues, d'une réalité qui n'est rien d'autre, à l'évocation d'une émotion profonde. Il se sert de la rhétorique, de l'ironie, du grotesque et du lyrisme, mais il connaît aussi l'art de composer un vers-image, un vers-tableau :

In the street of the sky, night walks, scattering poems.
 The sea through her blind miles of crumbling silence.
 Thy fingers make early flowers of all things.

Dans ces vers on sent l'écho du symbolisme français :

when learned darkness from our searched world
 wrested the rare unwisdom of thy eyes,
 if thy two hands flowers of silence curled
 upon a thought, to rapture should surprise
 my soul slowly which on thy beauty dreamest...

Ceux qui viendront pourront rechercher les traces certaines laissées sur ce style par la lecture ou l'étude de Gourmont et de Rimbaud--ces traces existent--qu'il suffise de constater que Cummings se sert d'une langue où il est possible de juxtaposer et de condenser tout l'essaim de souvenirs et de qualités qui entourent une émotion. Il doit beaucoup aux *Calligrammes* d'Apollinaire mais n'a pas sa force objective et bien trop souvent se laisse aller à certaines alliances symbolistes démodées.

On montrerait encore chez Matthew Josephson l'influence des surréalistes et celles du Comte de Lautréamont et de Rimbaud : cette influence se voit dans l'emploi d'énumérations puissantes, de visions complètes, et d'un lyrisme du grotesque. Malheureusement l'influence de Lantréamont est plus forte sur lui que celle de Rimbaud.

Malcolm Cowley serait aussi très intéressant à étudier. Bon poète et critique de goût, il possède les meilleures qualités françaises et en particulier l'élégance d'esprit. Il connaît la littérature française depuis longtemps et à l'université il écrivait déjà sous l'influence de Laforgue et de Tailhade : c'étaient des poèmes d'essai. Il a pourtant fait de Laforgue quelques bonnes traductions. Rimbaud eut sur lui une grande influence. *Le Bateau Ivre* en particulier le fascinait et il voulait le traduire puis décida de l'imiter. Cette imitation s'appelle *Leander*¹. C'est le vers cité en épigraphe qui donne la clef de cette imitation : *Un noyé pensif parfois descend*. Cette imitation affecte le mouvement du poème, le mouvement des phrases, les images, le vocabulaire :

1. Parue dans le *Dial* de septembre 1927.

— Leander, I will show you all my treasures
cavern of pearl, Leander, constellations
of incandescent fish. Leviathan
my servant shall attend you, and my sharks
surround you.....

.....
Regal and tired O corpse that mapped the countries
of Ocean, saw pelagic meadows where
the sea-cow grazes, traveller who skirts
the unicellular gardens of the foam

Southward you drift where archipelagoes
of stars deflect the current, and waters boil
with lava, through indefinite Marquesas
spinning in the typhoon.....

(Leander).

Certaines expressions sont prises directement à Rimbaud et on les reconnaît (*archipelagoes of stars, indefinite Marquesas*) ; d'autres sont formées sur celles du même *Bateau Ivre* (*constellations of incandescent fish, unicellular gardens of the foam*). D'autres poèmes portent les mêmes marques :

And rather as a feather drops he fell
he floated down past layer after layer
of vegetation, larch, beech, poplar and farther
descending faster and faster he sees the palm
the cactus, orchids, banyans heavy with creepers
and creeping snakes over the dead lagoon¹.

Enfin on remarque aussi sur Malcolm Cowley l'influence des surréalistes est en particulier celle de Philippe Soupault.

L'œuvre de Hart Crane, la plus importante peut-être, est pleine aussi de ces visions allant à la dérive poussées par le courant de la conscience et la volonté de l'auteur.

Crane a étudié toutes les traductions de Rimbaud qui lui sont tombées sous la main, et plus précisément celles de *La Saison en Enfer* et des *Illuminations* parues dans le *Dial* en juillet et en septembre 1920². Il a écrit d'abord dans la manière imagiste et les poèmes qu'il publia dans *Bohemia*, puis dans la *Pagan Anthology*

1. V. aussi *The Fishes and Starlings*, *Dial*, mai 1923.

2. V. Dr. W. C. Blum : *Some Remarks on Rimbaud as Magician*, *Dial*, juin 1920,
Season in Hell, juillet 1920.
Illuminations, août 1920.

en font foi. Il passa ensuite à un genre plus évocateur, et il est symboliste dans le poème *In Shadow* publié en 1917, dans *The Little Review*. Il connaît l'art de traduire en images et en sons les émotions les plus diverses, il sait autour d'une image amener des reflets, autour d'un son faire revenir des échos. Il sait aussi composer des poèmes de circonstances, témoins les ingénieux poèmes *My Grand Mother's Love Letters*, *Pastorale*, *To an Urn*¹.

Les deux influences symbolistes et françaises que l'on remarque sur son œuvre sont celles de Laforgue et de Rimbaud : Laforgue dans les passages de l'émotion à l'ironie nonchalante, Rimbaud dans le pouvoir de créer des visions, de projeter des *illuminations*. C'est vers quoi il s'est dirigé avec l'ensemble de la littérature américaine. On pourrait croire tout d'abord que son talent consiste tout entier à laisser libre cours à l'abondance de ses images. Il croit lui-même beaucoup à cet élément poétique ; il écrit : " The logic of metaphor is so organically entrenched in pure sensibility that it can't be thoroughly traced or explained outside of historical science like philology and anthropology " Il n'a certainement pas le culte du désordre de son esprit au point où l'avait Rimbaud, et du reste ses groupements d'images sont plus voulus, mais il a vu dans les *Illuminations* et dans la *Saison en Enfer* le modèle qui convenait à son talent, la façon de se servir de son don des images et de l'intensité de son imagination. Je retrouve certaines mesures de la *Saison en Enfer* dans ces vers :

Flags, weeds, and remembrance of steep alcoves
Where cypresses shared the noon's
Tyranny ; they drew me into Hades almost,
And marmoth turtles climbing sulphur dreams
Yielded, which sun-silt rippled them
Asunder....

How much I would have bartered ! the black gorge
And all the singular restings in the hills
Where beavers learn stitch and tooth.
The pond I entered once and quickly fled..
I remember now its singing willow rim².

Dans la citation suivante l'adaptation du style de Rimbaud est plus évidente encore :

1. Parus dans le *Dial* d'avril 1920, d'octobre 1921 et de juin 1922.

2. *Repose of Rivers*, *Dial*, septembre 1926.

O, I have known metallic paradises
Where cuckoos clucked to finches
Above the deft catastrophes of drums,
While titters hailed the groans of death
Beneath gyrating awnings I have seen
The incunabula of the divine grotesque.
This music has a reassuring way ¹.

Enfin, comme évidence nouvelle de l'influence du *Bateau Ivre* sur la poésie américaine, je citerai de Crane le poème *Voyage*, où ayant vu les choses qu'avait imaginées Rimbaud et ayant lu ce que dit Eliot sur la nécessité de trouver un *corrélatif* visuel à toute émotion, le poète a imité ces deux poètes : de Rimbaud on retrouve la magnificence du style, le tumulte du rythme ; d'Eliot certaines qualités éliabéthaines dans des vers comme ceux-ci :

Take this Sea, whose diapason knolls
On scrolls of silver snowy sentences,
.....
Mark how her turning shoulders wind the hours,
And hasten while her penniless rich palms
Pass superscription of bent foam and wave — ².

D'Eliot encore vient le jeu de deux images s'illuminant mutuellement, cette alternance de deux mêmes images. L'ensemble : style et construction, rythme et mouvement, est français. Munson a très justement dit des poèmes de Crane : " His poems are ecstatic illuminations, the tensile expansions of his psychology. "

Il existe une langue nouvelle, libérée de la logique du raisonnement, et suivant la logique de la vie ; libérée du syllogisme et suivant les lois de l'harmonie que dicte la sensibilité. Ce n'est plus la langue de la conversation que parlait la poésie traditionnelle même lorsqu'elle abusait du jargon dit poétique et consacré par les conventions séculaires, ce n'est pas non plus le vers libre qui n'était pas autre chose que le langage de la conversation plus pur puisqu'il s'était dépouillé de toutes ces conventions, mais une langue nouvelle, propre à rendre dans toute sa clarté la vision, et dans toute sa liberté la divagation. Cette langue a sa discipline, bien entendu ; elle a son harmonie, et surtout tant que la poésie

1. *The Springs of Guilty Song*. — *Broom*, janvier 1923.

2. *Voyages*. *Little Review*.

sera vivante, elle jouira de cette densité, de cet hermétisme dont les meilleurs poètes de cette renaissance américaine ont fait une loi.

Hart Crane, dans le dernier poème que j'ai mentionné, possède toutes ces qualités : il a profité des leçons de T. S. Eliot, et il a profité aussi des leçons des meilleurs symbolistes français qui ont inventé cette façon de s'exprimer où la phrase est un objet solide, brillant d'images, harmonieux de forme, d'une dureté inattaquable, tant l'ouvrier est habile à modeler les éléments pour que leur poids suffise à les maintenir dans leur contact.

L'époque symboliste, malgré le grand nombre de petits poètes qui se sont approprié une gloire injuste, fut une époque qui s'engagea à rechercher tous les moyens de rendre la langue propre à exprimer avec plus de fidélité les émotions ; toutes les grandes époques poétiques sont celles qui ont tenté et réussi une entreprise de ce genre : Malherbe, Victor Hugo et Mallarmé sont les chefs de mouvements très analogues. Les moyens trouvés par Mallarmé, et par Rimbaud : une langue raccourcie, synthétique, de notations libres et d'images, ont rendu la langue française propre à exprimer les rapports les plus imprévus, à creuser davantage vers le monde intérieur, à révéler cette vie intérieure, avec moins d'appât et d'éloquence que le romantisme. *L'imagisme* a détruit le sentimentalisme, les ornements de la poésie de 1910, tout ce qu'on décorait du nom de tradition, en réagissant par les mêmes méthodes que le symbolisme français.

Vu le 16 Juillet 1929 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

L. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur
de l'Académie de Paris
S. CHARLÉTY,

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

- Aiken (C.), 198, 246, 247, 248.
 Aitkin (I. T), 61.
 Albalat, 109.
 Alcott (L.), 20.
 Alden, 244.
 Aldington (R.), 72, 73, 80, 81, 82, 84-88, 94, 104, 110, 112, 120, 121, 124, 125, 127, (128-133), 134, 159, 164, 174, 197, 198, 212, 214, 215, 225, 226, 245, 251, 252, 260, 263, 279.
 Aldrich, 11, 34.
 Andersson (M.), 111, 157, 158.
 Annunzio, 74.
 Apollinaire, 220, 221, 222, 253, 283 291.
 Archer (W.), 27, 30.
 Arensberg (W. C.), 265, 266, 267, **268-270**.
 Aristote, 212.
 Arnay, 27.
 Arnold, 105.
 Aurier (C. A.), 194.
 Ausone, 226.
 Ayscough, 170.
 Barbey d'Aurevilly, 44.
 Barre (A.), 114, 175.
 Barrès, 41, 43.
 Barrie, 34.
 Baskt (Léon), 195.
 Baudelaire (C.), 13, 21, 25, 28, 29, 31, 32, 34, 39, 43, 44, 51, 54, 57, 58, 62, 63, 64, 87, 99, 136, 149, 181, 82, 193, 194, 212, 217, 218, 221, 222, 223, 230, 240, 251, 252, 265, 266, 269, 277, 278, 289.
 Bazalgette (L.), 32.
 Beardsley (A.), 34, 266.
 Beauduin, 94.
 Beer (Th.), 20.
 Beethoven, 9.
 Benda (J.), 212.
 Benet (W. R.), 252.
 Bergson, 84, 252.
 Blum (W. C.), 293.
 Bodenheim, 248, 267, **270-272**, 279, 284.
 Bois (J.), 261.
 Bonneau (G.), 98.
 Born (B. de), 35.
 Bosschère (J. de), 94, 99, 105, 129, 135, 219, 235, 248, 263.
 Bouguereau, 22.
 Bourget, 23.
 Bradley (W. A.), 44.
 Braithwaite, 71, 73.
 Branch (A. H.), 68.
 Briton (E.), 73.
 Brownell 22, 24, 30, 31, 43.
 Browning, 10, 13, 14, 18, 22, 44, 53 54, 73, 77, 134, 135, 137, 141, 149, 216, 253, 280.
 Bruno (Guido), 265, 266.
 Brunetière, 43.
 Bryant, 12.
 Buck, 181.
 Burgess (G.), 37, 38, 40.
 Burroughs (J.), 17.
 Burton (R.), 12, 68.
 Butler (N. M.), 32.
 Bynner (W.), 242.
 Byron, 83, 168.
 Cambell (J.), 92.
 Cammaerts, 252.
 Cannell (S.), 83, 86, 241.
 Carman (B.), 33, 35, 49, 50, 66.
 Carrell (F.), 26.
 Carrier Belleuse, 30.
 Catulle, 93, 145, 151, 157, 216, 249.
 Cavalcanti, 96, 135, 136, 137.
 Cestre (Ch.), 186.
 Cézanne, 43, 5, 156, 231.
 Chaliapine, 9.

- Chataubriand, 109.
 Chaucer, 75, 96.
 Chéret, 22, 34.
 Ciolkowska, 93.
 Clarke, 4.
 Claudel, 92, 101, 104, 124, 124, 125, 252.
 Clayton (T. T.), 260.
 Coates (F. A.), 67.
 Cocteau (J.), 289.
 Confucius, 250, 271.
 Conrad (J.), 108.
 Coppée (F.), 25.
 Cooke (J. O.), 41.
 Courmos (J.), 85, 241.
 Corbière (T.), 77, 92, 95, 125, 137, 138, 139, 145, 146, 147, 150, 156, 167, 194, 216, 217, 226, 232, 236, 240, 249, 250, 255, 260, 261, 263, 288.
 Corbin, 247.
 Cowley (M.), 262, 271, 272, 290, 291.
 Crane (H.), 240, 244, 266, 272, 290, 292, 294, 295.
 Crawford, 27.
 Cros (Ch.), 39.
 Crosby, 71.
 Cummings (E. E.), 272, 290, 291.
 Cutler, 245.

 Dagnan Bouveret, 22.
 Daly (T. A.), 68, 72.
 Daniel, 137, 141.
 Daudet, 18.
 Davey, 252.
 Debussy, 170.
 Degas, 41.
 Delaroche (A.), 261.
 Delille (E.), 26.
 Desbordes-Valmore, 69.
 Deschamps (G.), 41.
 Deubel, 93.
 Dickens, 20.
 Donne (J.), 216, 217, 218, 219, 224, 289.
 Dryden, 216, 217.
 Dubois (L.), 44.
 Duchamp (M.), 269, 280.
 Dudley, 241.
 Duhamel, 118, 119, 120, 121, 161, 182.
 Dujardin, 29, 125.
 Dumas père, 18.
 Du Maurier, 20.
 Duran (Carolus), 280.

 Eliot (T. S.), 95, 109, 112, 115, 126, 150, 152, 154, 156, 211-240, 243, 247, 248, 249, 255, 257-264, 266, 267, 270, 279, 285, 288, 289, 294, 295.
 Ellis (Arthur), 218.
 Emerson, 20, 265.
 Evans (L.), 61.
 Evans (D.), 266-268, 270.

 Farr (F.), 92, 93.
 Fawcett, 21, 61.
 Fénéon, 29.
 Ficke, 242, 244.
 Field (E.), 17, 18, 33.
 Firkins (O. W.), 100.
 Fitzgerald (T. D.), 93, 149.
 Flaubert, 18, 42, 44, 109, 137, 145, 253, 287.
 Fletcher (J. G.), 67, 79, 86, 87, 95, 103, 111, 123, 125, 127, 133, 166, 169, 170, 175, 185, 191-210, 244, 248.
 Flint (F. S.), 80, 83, 87, 90, 91, 92, 95, 103, 104, 105, 111, 112, 116, 117, 119, 122, 127, 128-130, 131, 137, 149, 171, 198, 262.
 Fontainas, 95, 209, 210.
 Forain, 22, 34.
 Ford (F. M.), v. Hueffer.
 Fort (P.), 39, 89, 93, 94, 166, 167, 168, 169, 171, 180-193, 207, 151, 253, 289.
 France (A.), 33, 43, 125.
 Frédéricq (P.), 27.
 Frost (R.), 68, 77, 79, 196, 253, 279.

 Gabalis (Comte de), 258.
 Gachons (A. de), 34.
 Gauguin, 125, 197, 204, 209.
 Gaultier (J. de), 84.
 Gautier (Th.), 21, 25, 57, 58, 60, 64, 77, 134, 136, 146, 150, 151, 155, 156, 157, 158, 173, 193, 216, 217, 219, 236-240, 248, 250, 255, 262.
 Ghéon, 118, 119.
 Ghil, 28, 203.
 Gilmore (L.), 241.
 Gleizes (A.), 269.
 Gorren (A.), 29, 30.
 Gosse (E.), 24, 26, 64.
 Gourmont (Rémy de), 27, 31, 39, 43, 81, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 107, 109, 110, 114, 118, 120,

- 121, 124, 126, 132, 137, 138, 139, 140,
142, 149, 154, 158, 159, 167, 169,
179, 196, 198, 208, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 242, 245, 249, 250,
259, 260, 261, 262, 263, 279, 285,
291.
- Goya, 156.
Grammont, 214.
Gris (Juan), 280.
Grasset (E.), 34.
Gray, 230.
Guiney (L. J.), 13, 33, 68.
- Hall (G.), 133.
Hamon, 10.
Hanton (E.), 261.
Harrison (J. A.), 25.
Hart (Bret), 12.
Hauser (G.), 227.
Hay (J.), 17.
H. D. 67, 73, 75, 79, 83, 84, 86, 87,
90, 91, 99, 100-105, 112, 115, 122,
123, 127, 128, 129, 130, 131, 133,
158-165, 171, 192, 197, 198, 212,
243, 244, 247, 248, 249, 254, 279,
286.
- Heard (J.), 27.
Hecht (Ben), 262.
Heine, 96, 136.
Hello (E.), 43.
Henley, 47, 115, 130.
Hérédia, 42, 168, 172, 173.
Hollis (Cornwall), 266.
Hovey, 8, 24, 30, 31, 33, 34, 45, 46,
47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 72.
Howells (W. D.), 20, 67.
Hoyt, 241.
Hueffer (F. M.), 80, 81, 82, 83, 86, 90,
97, 106, 108, 109, 116, 124, 129,
145, 259.
Hugo (Victor), 109, 295.
Hulme (T. E.), 80, 81-96, 97, 126, 129,
138, 139, 140, 149, 197, 217, 253.
Huneker, 24, 25, 29, 32, 37, 39, 40,
42, 43, 44, 61, 64, 245, 251.
Huysmans, 28, 31, 32, 34, 43, 44, 62,
110, 262.
Huxley (A.), 288.
- Ibsen, 9, 77.
- James (H.), 13, 21, 25, 214, 286, 287.
- Jammes (F.), 27, 39, 41, 64, 69, 70,
89, 92, 93, 94, 95, 107, 125, 147, 149,
167, 168, 177, 178, 179, 203, 261.
Josephson (J.), 290-291.
Joyce (James), 83, 86, 145, 241, 258.
Jonson (Ben), 217, 219.
- Kahn, 29, 30, 40, 98, 104, 116, 118,
182, 244.
Keats, 14, 53, 69, 70, 169, 191, 193.
Kemp (H.), 68.
Kipling, 18, 34, 77, 103.
Klingsor (T.), 39, 261.
Knish (A.), 242.
Kreymborg (A.), 243, 265, 266, 272, 288.
Krysinska (M.), 35.
- Laforge, 28, 30, 31, 39, 61, 77, 112,
150, 152-155, 194, 211, 212, 216,
217, 218, 219, 221, 225-232, 250,
253, 254, 255, 260, 262, 263, 269,
271, 273, 274, 275, 277, 288, 290,
291, 293.
- La Harpe, 13.
Lampman (A.), 33, 49, 51.
Lang (A.), 25.
Lanier, 8, 13, 14, 20, 45, 286.
Lautréamont, 93, 194, 291.
Lawrence (D. H.), 86, 87, 103.
Léautaud, 168, 193.
Leclercq (J.), 32.
Leconte de Lisle, 150, 168.
Lee (Agnès), 241.
Lewis (W.), 64, 145, 258, 259.
Lewissahn (L.), 73.
L'Isle Adam (V. de), 28, 42, 43, 61.
Lloyd (J. W.), 72.
Longfellow, 230, 245.
Louys (P.), 262.
Lovett, 53.
Lowell (Amy), 68, 69, 70, 71, 77, 83,
86, 87, 88, 94, 95, 115-121, 123, 127,
129, 133, 166-193, 195, 197, 198,
201, 207, 209, 242, 243, 244, 246,
247, 249, 250, 251, 262, 279.
Lowell (J.), 12, 77, 103.
Loy (Mina), 266, 272, 288.
Lucrèce, 215, 224.
- Maeterlinck, 27, 30, 32, 33, 34, 39, 40,
45, 46, 48, 49, 52, 54, 64, 74, 80.
Malherbe, 295.
Mallarmé, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 33,

- 34, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 50, 61, 62, 64, 85, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 163, 164, 209, 216, 218, 221, 224, 252, 253, 255, 265, 269, 272, 273, 283, 288, 289, 290, 295.
- Manning (F.), 260.
- Marinetti, 109.
- Marius, 9.
- Markham, 12, 17, 18, 66.
- Marsden (D.), 102, 249.
- Marvell, 225.
- Masefield, 74, 248.
- Mason (D. G.), 53.
- Mason (R.), 241.
- Masters (E. L.), 66, 68, 77, 196, 253, 279.
- Matisse, 43.
- Matthews (B.), 22, 23.
- Maupassant, 18, 61, 109.
- Mc Culloch, 26.
- McKay, 67.
- McLeish, 240.
- Mencken, 9, 44.
- Mendel, 221.
- Mendès, 29, 35, 36, 137.
- Meredith, 244.
- Merrill (S.), 21, 25, 27, 28, 40, 42, 61, 64, 93, 19, 193, 261.
- Méty, 25.
- Mikhaël, 28.
- Millay (E. V.), 15, 73, 279.
- Miller (Gl.), 12, 67.
- Miller (J.), 17, 18.
- Milton, 53, 54.
- Mirbeau, 27.
- Mockel, 96, 261.
- Monet, 41, 252.
- Monro (H.), 98.
- Monroe (H.), 67, 72, 74, 79, 244, 257, 258, 265, 266.
- Moody, 8, 14, 53, 54, 55, 62, 66.
- Moore (G.), 24, 26, 39, 42.
- Moore (Marianne), 257, 272, **273-275**, 276, 279, 286.
- Moréas, 29, 40, 42, 44, 109, 261.
- Morgan, 242.
- Morris W. 136.
- Moulton (L. Ch.), 14, 33, 57.
- Mower, 93.
- Munson (G.), 275, 294.
- Musset, 58, 269.
- Nagle (E.), 290.
- Nerval (G. de), 21, 25, 269.
- Newberry, 251, 253.
- Nietzsche, 32, 44, 107, 258.
- Noailles (C^{esse} de), 44, 101.
- Nordau, 31, 32, 95.
- Norton (Allan), 266.
- Norton (Louise), 266.
- Oppenheim (J.), 68, 72.
- O'Shaughnessy, 57.
- Ovide, 224.
- Parker (b.), 33, 49.
- Patmore, 90.
- Patterson, 117.
- Peabody (J. P.), 34, 52.
- Peck (H. T.), 22, 24, 26, 30, 31, 32, 41, 64.
- Peixotto, 37.
- Perry (T. v.), 28.
- Peters (W. T.), 60.
- Pétrone, 145.
- Phelps, 20.
- Picasso, 43, 232, 269.
- Pissarro, 34.
- Poe, 10, 15, 29, 42, 68, 114, 115, 191, 216, 224, 265.
- Poictevin, 30, 43.
- Porter (B.), 37.
- Potter, 14.
- Pound (Ezra), 7, 12, 26, 64, 67, 73, 74, 75, 77, 79, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, **93-98**, 103, 105, 106, 107, 109-113, 120, 123, 124, 127, 129, 131, 132, **133-158**, 164, 167, 171, 173, 175, 192, 197, 198, 206, 211, 212, 213, 215, 216, 226, 230, 235, 236, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 264, 273, 274, 276, 279, 280, 284, 285.
- Propertius, 135.
- Quennel (Peter), 215.
- Racine, 218, 244.
- Rascoe, 251.
- Read (H.), 240.
- Rebell (H.), 41.
- Reese (L. W.), 15, 66, 279.
- Régnier (H. de), 27, 28, 41, 46, 64, 69, 70, 77, 90, 92, 95, 120, 133, 138,

- 141, 142, 143, 159, 160, 161, 162,
 167, 173-176, 198, 199, 240, 251,
 252, 261.
 Renoir, 30, 275.
 Retté, 42.
 Riding (L.), 290.
 Rimbaud, 26, 30, 31, 34, 97, 125, 133,
 146, 149, 150, 151, 155, 156, 193,
 194, 195, 198, 202, 203, 209, 226,
 236, 249, 250, 253, 255, 260, 261,
 262, 270, 273, 278, 281, 282, 283,
 284, 286, 288, 289, 290, 291, 292,
 293, 294.
 Robert (G.), 32.
 Robert (C. G. D.), 33, 49, 51, 52.
 Robinson (E. A.), 15, 18, 66, 68, 196,
 253, 279.
 Rodenbach, 27, 41, 261.
 Rodker (J.), 260, 288.
 Romain, 250, 258, 261.
 Ronsard, 93, 219.
 Rootham (H.), 262.
 Rossetti, 45, 51, 191.
 Rousselot (Abbé), 116, 244.
 Royère (J.), 221.
 Russell (J.), 17.

 Saint Pol Roux, 182.
 Saint Fiacre, 93.
 Saintsbury, 24, 25.
 Salmon (A.), 220.
 Saltus (E.), 60.
 Saltus (F.), 21, 57, 58, 59, 60, 63.
 Samain, 27, 41, 64, 69, 70, 94, 167,
 168, 173, 176-177, 193, 240.
 Sanborn, 241.
 Sand (G.), 18.
 Sandburg, 66, 196, 253, 266, 279, 284.
 Santayana, 33.
 Saphier, 241.
 Sargent, 21.
 Savage (P. H.), 52.
 Scheffauer (H.), 73.
 Schoomaker (E. D.), 72.
 Schwob (M.), 39.
 Scott (D. C.), 33.
 Scriabine, 203, 204.
 Serna (R. Gomez de la), 221.
 Seurat, 30.
 Shakespeare, 13, 45, 48.
 Shanafelt, 241.
 Shanks, 95.
 Sharp (W.), 34, 49, 52, 64.
 Shaw (B.), 30, 77, 80.
 Shelley, 13, 14, 193.
 Shipley (J. T.), 290.
 Shipman (E.), 290.
 Signoret, 41.
 Sill (E. R.), 17, 18.
 Sinclair (May), 99, 102.
 Sisley, 41.
 Soupault, 292.
 Southey, 77.
 Souza (R. de), 116, 117, 118, 119, 124.
 Spire, 93, 118, 124, 261, 263.
 Stanton (Th.), 252.
 Stedman, 34.
 Stein (G.), 67, 266.
 Steinlen, 34.
 Stendhal, 43, 44, 149, 150.
 Sterling, 17, 68.
 Stevens (W.), 266, 272, **275-278**.
 Stevenson, 18, 20.
 Stickney (T.), 35, 54, 62.
 Stone (H.), 33, 35.
 Storer (E.), 81, 82, 84, 244.
 Stravinsky, 170.
 Stuart (E.), 29.
 Swinburne, 45, 51, 63, 80, 103, 109,
 112, 136.
 Symons, 24, 25, 26, 29, 36, 51, 52,
 64, 115.
 Synge (J.), 194.

 Tailhade (L.), 93, 95, 109, 137, 138,
 139, 145, 146, 147, 149, 151, 261, 291.
 Tancred (F. W.), 92.
 Tate (A.), 289.
 Taupin (R.), 28.
 Taylor (B. L.), 14, 68.
 Tenib (Ch.), 32.
 Tennyson, 13, 14, 18, 48, 62, 74, 103,
 110, 193, 278.
 Thibaudet, 99, 101.
 Thompson (V.), 37, 38, 39, 40, 41,
 42, 61, 80, 110, 129, 167.
 Thorcau, 8, 20.
 Tietjens, 244.
 Tolstoi, 20.
 Torrence (R.), 14.
 Toulouse Lautrec, 22, 34.
 Toy, 54.
 Traubel (H.), 68, 71.
 Turbyfill (M.), 290.
 Turquet-Milnes, 218.
 Twain (M.), 23.

- Underwood (W.), 62.
 Untermeyer (L.), 67, 68, 175, 265.
 Upward (A.), 83, 86, 241.
- Vale (Ch.), 71.
 Valéry (P.), 44, 212.
 Valloton, 34.
 Van Bever, 168, 251, 293.
 Van Gogh, 125, 204.
 Van Vechten (C.), 266.
 Van Wyck Brooks, 44.
 Verhaeren (E.), 26, 61, 77, 93, 94, 95,
 120, 129, 166, 167, 171, 193, 194,
 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206,
 207, 208, 209, 252, 261.
 Verlaine, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33,
 34, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47,
 54, 57, 69, 61, 62, 75, 99, 136, 149,
 195, 209, 233, 248, 251, 252, 266,
 267, 268, 271.
 Vidal, 135.
 Vielé (M.), 27.
 Vielé-Griffin, 21, 42, 167, 261.
 Viereck (G. v.), 62, 63.
 Vildrac (Ch.), 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 182, 244, 261.
 Villon, 34, 92, 96, 136, 137, 145, 150,
 157, 158, 216, 249.
 Visan (T. de), 89.
 Vriès (de), 221.
- Wagner, 21.
 Wagstoff, 252.
 Webster, 12, 219.
 Wells, 80.
 Wescott (G.), 290.
 Wesley (Ch.), 38.
 Wheelwright (J. B.), 290.
 Whistler, 8.
 Whitman, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
 42, 46, 68, 71, 72, 73, 77, 107, 115,
 122, 130, 158, 166, 169, 181, 209,
 245, 279.
 Widemer (M.), 72.
 Wilde (O.), 49, 57, 80, 129.
 Wilkinson (F.), 72.
 Willette, 34.
 Williams (W. C.), 83, 241, 244, 272,
 278-297, 289.
 Wilson (W.), 10.
 Woodberry (G.), 22, 24.
 Wordsworth, 10, 246, 278.
 Wyatt, 289.
 Wylie (E.), 240.
- Yeats, 48, 52, 74, 75, 135, 137, 149
 259.
- Zigrosser, Carl, 271
 Zola, 18, 20, 168

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES SYMBOLISTES ET DÉCADENTS FRANÇAIS ET LA TRADITION DE LA POÉSIE AMÉRICAINE

CHAPITRE I. — L'Est et la Tradition.	7
CHAPITRE II. — L'Effort de l'Ouest	16
CHAPITRE III. — Comment la Connaissance du Symbolisme Français a péné- tré en Amérique.	20
1. — De 1880 à 1895. — Premières études critiques	20
2. — De 1895 à 1900. — L'action des petites revues.	32
3. — De 1900 à 1910. — Nouvelles études critiques	40
CHAPITRE IV. — L'École Symboliste américaine	45
1. — Richard Hovey.	45
2. — William Vaughan Moody	53
CHAPITRE V. — La Poésie « fin de siècle » inspirée de Verlaine et de Bau- delaire	57
CHAPITRE VI. — L'État de la Poésie Américaine vers 1910 et 1912	66

DEUXIÈME PARTIE

LE RÔLE DE LA POÉSIE FRANÇAISE DANS LA LUTTE CONTRE LA TRADITION

CHAPITRE I. — L'Attaque imagiste	79
CHAPITRE II. — Les Imagistes et la France	90
CHAPITRE III. — Théories imagistes.	97
1. — Symbole et image.	97
2. — L'Imagisme et le réel	104
3. — L'Individualisme.	106
4. — Le Style : le « mot juste »	108
5. — Les Imagistes et la musique	112
6. — Le Poème, le vers libre	113
7. — Conclusion.	124

CHAPITRE IV. — Premiers imagistes	127
1. — F. S. Flint	128
2. — Richard Aldington	130
3. — E. Pound	134
4. — H. D.	158
CHAPITRE V. — Deux Symbolistes Américains	166
1. — Amy Lowell	168
2. — John Gould Fletcher	193
CHAPITRE VI. — Deuxième phase de l'imagisme : T. S. Eliot	211
CHAPITRE VII. — Conclusion : Le Succès de l'Imagisme : La Propagande de Pound et d'Amy Lowell	241

TROISIÈME PARTIE

DIFFUSION DE L'INFLUENCE FRANÇAISE : L'INFLUENCE DE RIMBAUD, MALLARMÉ, LAFORGUE, SUR UN NOUVEAU PARLER POÉTIQUE.

CHAPITRE I. — Pound, Eliot et la Little Review	257
CHAPITRE II. — Derrière Pound, Eliot et The Little Review	265
1. — Les Continuateurs du mouvement décadent	266
2. — Dans l'évolution de la poésie	272
CHAPITRE III. — Confirmations	288
INDEX DES NOMS D'AUTEURS	295

IMP. DESCLÉE, DE BROUWER ET C^{ie}

41, Rue du Metz, LILLE. (Fait en France). — 5.916

